



This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

### **Usage guidelines**

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

- + *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.
- + *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.
- + *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.
- + *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

### **About Google Book Search**

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at <http://books.google.com/>

431

**Aufgaben**  
für den  
**Unterricht in der Harmonielehre**

Für die Schüler  
des Dr. Hoch'schen Konservatoriums  
in Frankfurt a. M.

zusammengestellt

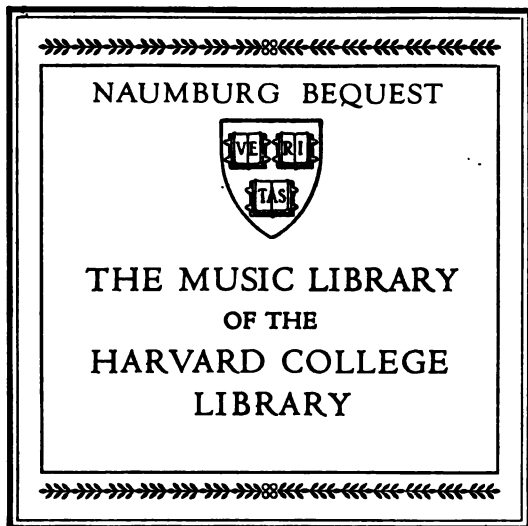
von

**IWAN KNORR**



Leipzig  
Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel  
1903

Mus 310.30



### DATE DUE

~~JUL 9 1984~~  
ILL

~~JUN 10~~

~~MAY 31 2000~~

8/31/00

GAYLORD

PRINTED IN U.S.A.



2,2583

# Aufgaben

für den

# Unterricht in der Harmonielehre

Für die Schüler

des Dr. Hoch'schen Konservatoriums

in Frankfurt a. M.

zusammengestellt

von

IWAN KNORR



Leipzig

Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel

1903

Nus 310,30

✓

HERMANN ...

EDUARD ...

**Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.**

## Vorwort.

*Namenbung*  
*Ticke 10-4-57*

**B**ei einem Gespräche über theoretischen Unterricht sagte Meister Brahms mir einmal mißmutig: »Ach was, Harmonie! Das kann man so — oder man lernt es doch nicht!« Eine zwanzigjährige Praxis hat mir bewiesen, daß — ein wenig Übertreibung abgerechnet — viel wahres in diesem Ausspruch liegt. Das Gefühl für Recht und Unrecht auf dem Gebiete der Harmonik sollte angeboren sein, es läßt sich verfeinern und schärfen, aber nicht schaffen, wo es fehlt. Dem wahrhaft begabten Schüler bringen die Gesetze der Harmonie nur Bestätigung, deutliche Aussprache dessen, was er längst, wenn auch dunkel und unklar, gefühlt hat. Wie viele der vorhandenen Harmonielehren legen denn die ewigen Gesetze aller harmonischen Verbindung, die sich aller Freiheiten und Kühnheiten ungeachtet in ihren Grundzügen von Bach bis auf Wagner unverändert erhalten haben, klar und deutlich dar? Geben sie nicht zumeist an Stelle weniger »Gesetze« eine Unzahl von »Regeln«, die jedes Schaffen vereiteln würden — wenn man sie befolgte!

Seit Moritz Hauptmann ist eine Anzahl scharfsinniger Köpfe an der Arbeit, um vom wissenschaftlichen Standpunkte aus das Dunkel zu lichten, das gewisse Partien der Harmonik noch immer verhüllt. Die Resultate dieser Bestrebungen sind von Interesse und Nutzen für den reifen Künstler, der Anfänger weiß wenig damit zu beginnen, ihm geht zunächst Können vor Wissen. Das Können erringt man nur durch emsige Arbeit an möglichst vielen und vielseitigen Beispielen.

Ein Blick in die meisten Harmonielehren zeigt, daß hier der Stoff für die so notwendigen Übungen nicht zu finden ist. All-



überall starren uns gleichförmige Reihen »bezahlter Bässe« entgegen, Fundamente für eine Musik, der jeglicher melodische und rhythmische Reiz abgeht. Wie dem Instrumentalisten trockene Fingerübungen nicht erlassen werden können, so muß auch der angehende Harmoniker Ähnliches auf seinem Gebiete durchkosten, ehe er sich zur Freiheit und Schönheit durchringt, er sollte aber nicht ausschließlich mit dieser Kost genährt werden. Immer wieder sei ihm dazwischen Gelegenheit gegeben bei der Bearbeitung geschlossener Melodien die bereits erworbenen Ausdrucksmittel in freier Wahl zu verwenden, zur Ausbildung und Verfeinerung seines Geschmacks. Das mechanische Verwandeln gegebener Ziffern über einem Basse in entsprechende Noten dient zur Erreichung dieses wesentlichsten Zieles des ganzen Unterrichts nur in ganz geringem Maße. Die Tatsache, daß der Unmusikalische nicht im Stande sein wird diesen Forderungen zu genügen ändert nichts an der Berechtigung und Notwendigkeit derselben.

Bei den vorliegenden Aufgaben ist der Schüler gehalten die harmonischen Verbindungen auf die mannigfaltigste Weise zu bewerkstelligen. Er hat bezifferte Bässe auszusetzen, nach gegebenen Stufen und Akkorden Sätze zu bilden und Melodien mit Harmonie zu versehen. Von unbezifferten Bässen und gegebenen Mittelstimmen ist abgesehen worden, da diese Übungen in das Gebiet des Kontrapunktes gehören. Bei den gegebenen Stufen fehlt mitunter die Angabe der Akkorde um dem Studierenden Gelegenheit zu eigener Initiative zu geben. Die Melodien enthalten entweder die genaue Bezeichnung der zu verwendenden Stufen und Akkorde, oder nur die Angabe der ersteren, bei noch anderen endlich hat der Schüler selbst nach eigenem Ermessen die passenden Harmonien aufzusuchen. Es ist selbstverständlich nicht nötig, sämtliche in einer Aufgabe enthaltenen Beispiele durchzuarbeiten, in den meisten Fällen wird eine Auswahl genügen. Die Reihenfolge der Aufgaben mag je nach Bedürfnis gewisse Änderungen erfahren. Es wird sich z. B. empfehlen, die letzten Aufgaben, in welchen weitgehende Modulationen geübt werden sollen um Eintönigkeit zu vermeiden durch Arbeiten anderer Art (Choräle und Anderes) gelegentlich zu unterbrechen.

Die Aufgaben jeder Gattung sind samt und sonders ohne Benutzung des Klaviers auszuarbeiten, alsdann jedoch wiederholt durchzuspielen, wobei die Klangwirkung auf das Sorgfältigste zu beachten ist. Man behandle die Arbeiten hauptsächlich als Chorsätze und halte jede Stimme innerhalb ihrer natürlichen Grenzen. Der Lehrer korrigiere die häuslichen Arbeiten nicht am Tische, sondern spiele sie am Klavier, damit alle Anwesenden aus den Fehlern oder Vorzügen derselben Nutzen ziehen können. Um das Auffassungsvermögen der Lernenden zu schärfen, spiele man kürzere, dem jeweiligen Stande der Ausbildung entsprechende Sätze vor und lasse sie nach dem Gehör notieren, oder man schreibe dergleichen Sätze auf und lasse sie aus dem Gedächtnis nachschreiben und nachspielen.

Da ich mit meinem Werke nicht die Zahl der bereits existierenden Harmonielehren vermehren wollte, habe ich im allgemeinen von Erklärungen abgesehen, sie finden sich nur dort, wo sie mir zum Verständnisse der Aufgabe unumgänglich schienen. Man wird in denselben das Bestreben, auch die komplizierteren Zusammenklänge auf wenige, möglichst einfache Grundformen zurückzuführen wohl nicht verkennen.

Abweichende Anschauungen anderer sollen indessen durch das Buch nicht beeinflußt werden — es ist vor allem bestimmt eine, hoffentlich nicht unerwünschte, Ergänzung der Lehrmittel zu bilden.

**Iwan Knorr.**

## Inhalt.

---

	Seite
Übungen mit Benutzung der Harmonien auf der I., IV. und V. Stufe der Tonart . . . . .	7
Die harmoniefremden Töne . . . . .	12
Modulationsübungen . . . . .	36
Akkorde mit veränderten (erhöhten oder erniedrigten) Tonstufen . . . .	51
Akkorde mit veränderten (erhöhten oder erniedrigten) Tonstufen (Fortsetzung	55
Modulationsübungen (Fortsetzung). . . . .	59
Modulationsübungen (Fortsetzung). . . . .	63
Modulationsübungen (Fortsetzung). . . . .	65
Anhang. (Musterbeispiele) . . . . .	72

---

## Übungen mit Benutzung der Harmonien auf der I., IV. und V. Stufe der Tonart.

**Aufgabe 1a.** Notiere die Dreiklänge der I., IV. und V. Stufe in Dur und Moll in sämtlichen engen, weiten und einigen gemischten Lagen.

Beispiel: *G V* enge 5. Lage



Anmerkung: Falls ausnahmsweise nicht der Grundton, sondern ein anderes Intervall des Akkordes verdoppelt wird, soll diese Verdoppelung angegeben werden, z. B.:



(gemischte Lage) *G V* (mit verdoppelter 5).

**Aufgabe 1b.** Notiere Dreiklänge mit Auslassung der Quint und Verdreifachung des Grundtones.

**Aufgabe 2.** Verbinde die Dreiklänge der I-IV und I-V Stufe in verschiedenen Lagen.

- |                  |                        |
|------------------|------------------------|
| 1. <i>Es</i> V-I | 5. <i>Des</i> I-IV-I   |
| 2. <i>H</i> I-V  | 6. <i>A</i> I-V-I-IV-I |
| 3. <i>d</i> I-IV | 7. <i>C</i> IV-I-V     |
| 4. <i>b</i> IV-I | 8. <i>gis</i> V-I-IV-I |

Anmerkung: Die großen Buchstaben bedeuten Dur, die kleinen Moll. Diese, wie alle ähnlichen Übungen sind bei zunehmender Sicherheit im Satze von dem Schüler auch am Klavier auszuführen.

**Aufgabe 3.** Verbinde die Dreiklänge der IV. und V. Stufe mit einander.

- |                           |                                 |
|---------------------------|---------------------------------|
| 1. <i>G</i> IV-V          | 6. <i>C</i> V-I-IV-V-I          |
| 2. <i>F</i> I-IV-V-I      | 7. <i>h</i> I-V-IV-I            |
| 3. <i>cis</i> IV-V-I      | 8. <i>g</i> I-IV-V-I            |
| 4. <i>es</i> I-V-I-IV-V-I | 9. <i>F<sup>is</sup></i> IV-V-I |
| 5. <i>D</i> V-IV-I        | 10. <i>E</i> I-V-I-IV-V-I       |

**Aufgabe 4.** Notiere die erste Umkehrung (Sextakkord) der Harmonien auf der I., IV. und V. Stufe in verschiedenen Tonarten und Lagen.

Beispiel: *G* V<sup>6</sup>

usw.

**Aufgabe 5.** Verbinde Dreiklänge und Sextakorde der Hauptstufen (I, IV, V) untereinander.

- |  |   |
|--|---|
| 1. <i>A</i> I <sup>6</sup> -IV                     | 6. <i>E</i> I-V <sup>6</sup> -I-I <sup>6</sup> -V   |
| 2. <i>As</i> I-V <sup>6</sup>                      | 7. <i>es</i> IV <sup>6</sup> -I-V <sup>6</sup> -V-I |
| 3. <i>g</i> I <sup>6</sup> -V                      | 8. <i>d</i> IV <sup>6</sup> -V-I                    |
| 4. <i>fis</i> I <sup>6</sup> -IV <sup>6</sup> -V-I | 9. <i>Des</i> V-I <sup>6</sup> -IV                  |
| 5. <i>F</i> IV-I <sup>6</sup> -IV-V-I              | 10. <i>C</i> I-I <sup>6</sup> -IV <sup>6</sup> -V-I |

**Aufgabe 6.** Bilde das dissonierende Hauptintervall (die verminderte Quinte auf der VII. Stufe oder ihre Umkehrung) in Dur und Moll mit seiner normalen Auflösung.

Z. B. *As* dur:

**Aufgabe 7a.** Bilde Dominant-Septakorde in Dur und Moll in verschiedenen Lagen und löse sie in die tonische Harmonie auf.

Anmerkung: Zunächst führe man die Stimmen, welche das dissonierende Hauptintervall enthalten in der vorgeschriebenen Weise fort, alsdann gebe man den übrigen Stimmen die nächstliegenden Töne der tonischen Harmonie, vermeide jedoch die Verdoppelung der Terz darin.

Beispiel:  $B V_7$ , 5 Lage

**Aufgabe 7b.** Bilde Dominant-Septakkorde mit Auslassung der Quint und Verdoppelung des Grundtones und löse sie auf.

Beispiel:  $B V_7$ , 3 Lage

**Aufgabe 8.** Notiere die Umkehrungen des Dominant-Septakkords ( $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{4}{3}$  und 2) in Dur und Moll samt ihrer normalen Auflösung.

Beispiel:  $B V^2$

**Aufgabe 9.** Setze bezifferte Bässe mit Benützung sämtlicher bisher erklärten Harmonien vierstimmig aus.

9. 10.

11. 12.

**Aufgabe 10.** Bilde nach gegebenen Stufen und Akkorden vierstimmige Sätze in verschiedenen Taktarten.

**Beispiel:**  $C I V^2, I^6 I, V^6 V^7, I$

**Ausführung:**

$C I V^2 I^6 I V^6 V^7 I$

1. *fis*  $I-V^6, I-IV, V-V^3, I$
2. *g*  $I-IV^6, V-I, IV-V^7, I$
- ( $\frac{3}{4}$  Takt) 3. *gis*  $I-V^3, V^6 I, IV-IV^6-V^7, I$
- ( $\frac{3}{4}$  Takt) 4. *a*  $I^6-I-V^5, I-V^2-I^6, IV-V^7, I$
5. *b*  $IV, I^6-V^3, I-IV^6, V, I$
6. *F*  $I-V, IV-I, IV-V, I$
7. *E*  $I^6-V^5, V^3-I, IV-V^7, I$
8. *Es*  $I, V^6-V^7, I-I^6, IV-V^7, I$
9. *D*  $V^6, I-I^6, IV-I^6, V^3-V^7, I$
10. *Des*  $I-V^2, I^6-IV^6, V-V^7, I$

**Anmerkung:** Bei den Kommas in obigen Beispielen ist bei der Ausführung ein Taktstrich zu setzen.

**Aufgabe 11.** Setze zu gegebenen Melodien die vorgeschriebenen Harmonien.

Z. B. Gegebene Melodie:



C I V<sup>6</sup> I V I<sup>6</sup> IV V I

Ausführung:



C I V<sup>6</sup> I V I<sup>6</sup> IV V I



H I V<sup>6</sup> I V<sup>7</sup> I B V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> V<sup>3</sup> I I<sup>6</sup> IV V V<sup>7</sup> I



A I V<sup>6</sup> I IV<sup>6</sup> V I IV<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I



A<sup>b</sup> I V<sup>3</sup> V<sup>6</sup> I I<sup>6</sup> V V<sup>7</sup> I G I<sup>6</sup> I IV<sup>6</sup> IV V V<sup>7</sup> I



G<sup>b</sup> I IV I<sup>6</sup> V V<sup>6</sup> I f I V<sup>6</sup> V<sup>6</sup> I IV



V I<sup>6</sup> IV IV<sup>6</sup> V V<sup>7</sup> I e I I<sup>6</sup> V<sup>2</sup> V<sup>3</sup>



I IV V<sup>7</sup> I dis I IV IV<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I



d I V<sup>6</sup> V<sup>3</sup> I I<sup>6</sup> IV IV<sup>6</sup> V<sup>7</sup> I



**Aufgabe 12.** Setze zu gegebenen Melodien die bisherigen Harmonien in freier Wahl.

Anmerkung: Bevor man dem Schüler die Ausarbeitung der folgenden Aufgaben überläßt, mache man ihn auf die Notwendigkeit einer guten und fließenden Führung des Basses aufmerksam.

10 numbered musical staves, each containing a melody line. The staves are numbered 1 through 10. Each staff begins with a treble clef and a key signature. The time signatures vary: 1 (C), 2 (3/4), 3 (F), 4 (3/4), 5 (2/4), 6 (3/8), 7 (3/4), 8 (2/4), 9 (3/4), 10 (2/4). The melodies consist of quarter and eighth notes, often with rests.

### Die harmoniefremden Töne.

Da die Terminologie in Bezug auf die nicht direkt zur Harmonie gehörigen Töne sehr schwankend ist, hält der Verfasser es für angezeigt die vom ihm angenommene Art der Bezeichnung zu erläutern.

1. Gebundener, eigentlicher Vorhalt. (Ein Ton der einen Harmonie bleibt liegen und klingt in die folgende hinein.)

Musical notation showing a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The first measure contains a chord of F#4, A4, and C5. A slur connects this chord to the second measure, where the notes F#4 and A4 are present, and a new note C5 is added, marked with a '+' sign above it. This illustrates a 'gebundener Vorhalt' (tied note).

2. Vorausnahme oder Anticipation. (Eine Stimme geht bereits in die folgende Harmonie über, indess die anderen noch in der bisherigen verharren — das Gegenbild des Vorhaltes).



3. Freier Vorhalt oder Nebenton. (Ein dem eigentlichen Akkordton vorausgehender, neben demselben auf einer benachbarten Stufe liegender Ton. Der Nebenton wird häufig chromatisch erhöht, wenn er von unten kommend zum Akkordton führt.)



4. Durchgangston. (Ein Ton, der die Lücke zwischen zwei wesentlichen Tönen einer und derselben oder verschiedener Harmonien ausfüllt).



5. Wechselnote. (Ein Ton, welcher vorübergehend mit einem Akkordton wechselt. Er wird stets auf einer anderen Stufe notiert wie der eigentliche Akkordton. Die Wechselnote unter dem Akkordton wird, ähnlich dem Nebenton, oftmals chromatisch erhöht.)



In der praktischen Komposition werden die harmoniefremden Töne oftmals in sehr freier Weise verwendet. Es ist unmöglich diese Fälle alle zu rubrizieren, einige der bekanntesten mögen hier angeführt werden.

1. Zwischen den Vorhaltston und seine Auflösung wird ein anderer Ton eingefügt.



2. Die Vorausnahme kann anstatt stufenweise eingeführt zu werden, sprungweise auftreten.



3. Es können mehrere Nebentöne unmittelbar auf einander folgen.



4. Die Lücke zwischen zwei Akkordtönen kann durch mehrere Durchgangstöne hintereinander ausgefüllt werden. Die Ausfüllung ist bisweilen unvollständig, so daß ein Durchgangston sprungweise fortschreitet.



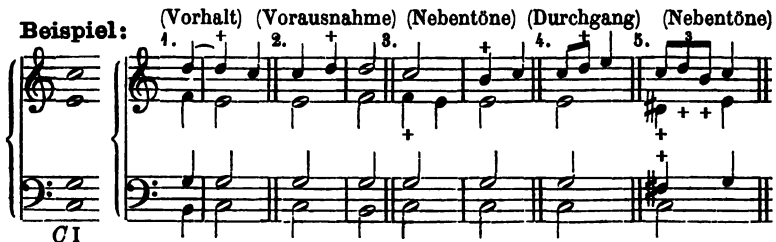
5. Es folgen bisweilen mehrere Wechselnoten unmittelbar aufeinander bevor der eigentliche Akkordton auftritt. Mitunter unterbleibt die direkte Auflösung der Wechselnote, ein Fall, der auch bei der Anwendung des Nebentones nicht selten ist.



Der Verfasser hält es für notwendig den Schüler schon frühzeitig mit den harmoniefremden Tönen, wenigstens in regelmäßiger Anwendung bekannt zu machen. Ohne die Kenntnis dieser Töne hält es schwer die Melodie selbst des einfachsten Volksliedes in musikalisch befriedigender Weise zu bearbeiten. Bei zunehmender Sicherheit im Satze mögen alsdann auch die komplizierteren, freieren Anwendungsformen geübt werden.

**Aufgabe 13.** Füge zu gegebenen Harmonien in einer oder mehreren Stimmen harmoniefremde Töne und erläutere dieselben.

**Beispiel:** (Vorhalt) (Vorausnahme) (Nebentöne) (Durchgang) (Nebentöne)



CI

**Aufgabe 14.** Der in der Kadenz zwischen den Akkorden der IV. und V. Stufe häufig vorkommende Quartsextakkord der ersten Stufe wird meist treffender als Akkord der V. Stufe mit harmoniefremden Tönen zu bezeichnen sein. Bei dieser Annahme fällt eine Reihe der üblichen Regeln für seine Anwendung fort.



In den Beispielen a und b enthält der Dominatakkord einen harmoniefremden Ton, im Beispiel c deren zwei.

Bilde in verschiedenen Lagen und Tonarten Kadenzen mit Benutzung des Quartsextakkords der ersten Stufe. (Akkord der V. Stufe mit zwei harmoniefremden Tönen.)




**Aufgabe 15.** Bilde Kadenzen mit Hinzufügung harmoniefremder Töne in verschiedenen Stimmen.


Beispiel:



**Aufgabe 16.** Füge zu den nachfolgenden Melodiefragmenten passende Harmonien. Die gegebenen Töne sind teils als Akkordtöne, teils als harmoniefremde Töne zu verwenden.

Beispiel: Gegebene Töne: 


Ausführung:

1. 

*G*dur. I V<sup>6</sup> I V I<sup>6</sup> V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> V I V

4. 




IV<sup>6</sup> V<sub>7</sub> I<sup>6</sup> I V<sup>2</sup> IV<sup>6</sup> V

7. 

*a*moll V<sup>6</sup> I V I IV<sup>6</sup> I V<sub>7</sub> I V<sup>6</sup>

10. 

I V *G*dur V<sub>7</sub> *i*emoll IV V<sub>7</sub>

1.  2.  3. 

In C, F, B und d moll. In fis, h und Adur. In As und Des.

4.  5. 

In G und emoll. In Es, B und emoll.

**Aufgabe 17.** Harmonisiere gegebene vollständige Melodien.

a) Melodien mit Angabe der Stufen und Akkorde.

1.    
 G I V<sup>6</sup> I V I<sup>6</sup> IV V<sub>7</sub> I

2.    
 As } I IV I<sup>6</sup>I V<sub>7</sub> I IV<sup>6</sup> V<sub>7</sub> I

3.    
 F I<sup>6</sup> V<sub>3</sub> I IV I<sup>6</sup> V I<sup>6</sup> V<sup>6</sup> I IV V I

4.    
 E I V<sup>6</sup> I IV I<sup>6</sup> V<sup>6</sup> I IV I<sup>6</sup> V<sub>7</sub>   
 (+)   
 (V)

5.    
 Es I IV V<sup>2</sup> I<sup>6</sup> IV I<sup>6</sup> V<sub>3</sub> I IV V<sub>7</sub> I

6.    
 d moll } I V<sup>6</sup> V<sup>6</sup> I V } I IV

7.    
 V<sub>7</sub> I cis moll I V<sub>7</sub> I IV I<sup>6</sup> IV

(+)  
 $I^4$  V I  $V^6$  I IV  $I^6$   $V_7$  I  
 (V)

8.  
 emoll I  $V^6$   $I^5$  I IV  $I^6$  IV

(+) (+)  
 $I^4$   $V_7$  I emoll  $I^6$   $V^3$  I  $V^6$   
 (V)

9.  
 I IV  $V_7$  I *f* emoll I  $V^6$

10.  
 I IV  $I^6$  V I IV  $IV^6$   $I^4$   $V_7$  I  
 (V) (V)

Anmerkung: Bei der Bearbeitung der vorstehenden Aufgaben mag der Schüler bei passender Gelegenheit harmoniefremde Töne im Baße oder den Mittelstimmen anwenden. Die in den Melodien enthaltenen harmoniefremden Töne sind durch Kreuzchen bezeichnet.

b) Melodien mit Angabe der zu verwendenden Stufen (Harmonien). Die Wahl der einzelnen Lagen und Umkehrungen ist dem Schüler überlassen, die harmoniefremden Töne sind nicht bezeichnet.

1.  
 C I V I V I V I

2.  
 IV V I G I V I V I

8.  
 IV V I D I IV  $V^2$

2\*



IV V I

4. A I V V I I IV

5. V I E<sup>b</sup>dur I IV V IV V

I IV I IV V I

6. H I V I V I

7. IV V I *f*moll I

IV V I V<sup>2</sup> I IV V I

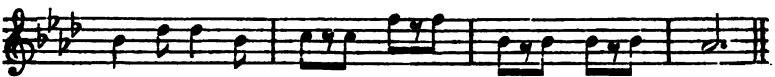
8. *c*moll I IV I V I V V

3 3 9. I IV I<sup>6</sup> V I *g*moll I V  
(V)

I V V I IV V I

10. *d*moll I IV I IV<sup>6</sup> V V<sup>6</sup> I I

c) Melodien ohne Angabe der zu wählenden Harmonien.



5 b.

6 a.

6 b.

This block contains three musical exercises. Exercise 5b is on a single staff in G-flat major (two flats) and 3/4 time. Exercise 6a is on a single staff in G-flat major (two flats) and 3/4 time. Exercise 6b consists of two staves in G-flat major (two flats) and 3/4 time, with the second staff providing a harmonic accompaniment for the first.

Anmerkung: Um den Anfänger allmählich an die Harmonisierung reicher verzierter Melodien zu gewöhnen, empfiehlt es sich ihm die vorstehenden Aufgaben zunächst in der jedesmal unter b gegebenen einfacheren Fassung (ohne harmoniefremde Töne) bearbeiten zu lassen. Er möge alsdann versuchen die gefundenen Harmonien in passender Weise den unter a notierten Melodien unterzulegen.

7.

8.

9.

16

40.

This block contains four musical exercises. Exercise 7 is on a single staff in D major (two sharps) and 2/4 time. Exercise 8 is on a single staff in D major (two sharps) and 3/4 time. Exercise 9 is on a single staff in D major (two sharps) and 2/4 time, with a measure number '16' written below the first measure. Exercise 40 is on a single staff in D major (two sharps) and 6/8 time.

11.

12. *Andante.*

13. *Allegretto.*

(Terzverdoppl.) 14. *Tempo di Menuetto.*

15.

**Aufgabe 18.** Bilde die Dreiklänge der II., III. und VI. Stufe der Durtonarten in verschiedenen Lagen.

**Aufgabe 19.** Bilde die Umkehrungen ( $6$  und  $6_4$ ) der genannten Dreiklänge.

**Aufgabe 20.** Bilde die Dreiklänge und ihre Umkehrungen auf der II. und VI. Stufe der Molltonart.

Anmerkung: Den verminderten Dreiklang auf der II. Stufe in Moll wird man gewöhnlich vorteilhafter durch seine erste Umkehrung ersetzen. Im übermäßigen Dreiklang der III. Stufe wird sich in den meisten Fällen die dissonierende Quinte als ein aufwärtsstrebender harmoniefremder Ton erweisen. Man hat es alsdann im Grunde mit dem Sextakkord der ersten Stufe zu tun.

**Aufgabe 21.** Bilde vierstimmige Sätze mit Anwendung der Harmonien II, III und VI nach bezifferten Bässen.

The image shows ten numbered musical exercises (1-10) in bass clef with a common time signature (C). Each exercise consists of a single staff of music with a series of notes and rests, accompanied by figured bass notation (numbers and accidentals) below the staff. The exercises are arranged in five rows of two.

**Aufgabe 22.** Bilde nach gegebenen Stufen und Akkorden vierstimmige Sätze in verschiedenen Taktarten. (Vergleiche die 10. Aufgabe.)

- |  |   |
|--|---|
| <p>1. <i>F</i>dur I-VI, II-V<sub>7</sub>, I</p> <p>2. <i>d</i>moll I-V<sup>4</sup><sub>3</sub>, I-VI, IV-V<sup>7</sup>, I</p> <p>3. <i>B</i>dur I-III-IV, II-V, I-V<sup>4</sup><sub>3</sub>, I</p> <p>4. <i>g</i>moll I-V<sup>6</sup>, I-VI, IV-V<sup>7</sup>, I</p> | <p>5. <i>E</i>s dur I-V<sup>6</sup><sub>4</sub>-I<sup>6</sup>, IV-II, I<sup>4</sup> V, I</p> <p>6. <i>c</i>moll I-IV, V-VI, IV-V, I</p> <p>7. <i>A</i>s dur I-VI, III<sup>6</sup><sub>4</sub>-VI<sup>6</sup>, II-V<sup>7</sup>, I</p> <p>8. <i>f</i>moll I-II<sup>6</sup>, I<sup>6</sup>-IV, I<sup>4</sup>-V, I</p> |
|--|---|

**Anmerkung:** Alle Beispiele dieser Gattung sind zunächst in einfachen Akkorden auszuarbeiten, alsdann nehme man sie nochmals auf und füge an passender Stelle harmoniefremde Töne hinzu.

**Aufgabe 23.** Wie aus den obigen Beispielen ersichtlich ist, kann in der Kadenz häufig der Akkord der II. Stufe an die Stelle des Unterdominantakkordes treten. Beide Harmonien können ver-

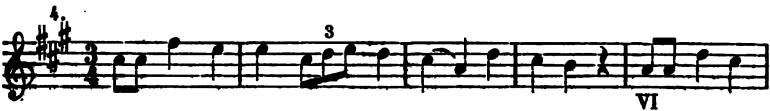
einigt werden, sie bilden alsdann den sogenannten »Akkord mit hinzugefügter Sext ( $\text{II}^6$ )«. Es empfiehlt sich aus praktischen Gründen den Schüler schon jetzt, vor der Betrachtung der Nebenseptimen-Akkorde, mit dieser Möglichkeit bekannt zu machen, zumal die Anwendung dieses Akkordes dem Schüler so manchen schwierigen Fall wesentlich erleichtert. Die »hinzugefügte Sext« kann in jeder Stimme, auch im Basse, auftreten.

Bilde den Akkord der IV mit hinzugefügter Sext ( $\text{II}^6$ ) in verschiedenen Tonarten und Lagen und schreibe Kadenzen mit Anwendung dieses Akkordes.



**Aufgabe 24.** Harmonisiere die nachstehenden Beispiele mit Anwendung der Nebendreiklänge und ihrer Umkehrungen.

a) Melodien mit Angabe der anzuwendenden Nebendreiklangsharmonien.



III I II<sup>6</sup> II<sup>5</sup>

6. IV II VI III<sup>4</sup> VI<sup>6</sup> VI II VI<sup>4</sup> II<sup>6</sup> II

7. aV V<sup>2</sup> II<sup>6</sup> I<sup>6</sup> IV VI<sup>6</sup> VI II<sup>6</sup> V<sub>7</sub> I

8. *Andante.* VI II<sup>6</sup>

9. VI II<sup>6</sup> II<sub>7</sub>

10. VI II<sup>6</sup>

II<sup>5</sup> IV<sup>6</sup> II<sup>4</sup>

b) Melodien ohne Angabe der zu wählenden Harmonien.

11.

12.

13. *Tempo di Menuetto.*

**Aufgabe 25.** Bilde Dreiklänge und Septakkorde auf der VII. Stufe in Dur und Moll, (verminderter Dreiklang, kleiner und verminderter Septakkord), samt den Umkehrungen dieser Akkorde und löse sie in die tonische Harmonie auf.

Anmerkung: Es ist dem Schüler bei der Verbindung dieser Akkorde gestattet 1. die Terz der tonischen Harmonie zu verdoppeln, 2. unter Umständen von der normalen Auflösung des dissonierenden Hauptintervalles abzuweichen.

1. NB. 2. NB. 3. 4. NB. 5. 6. 7. (schlecht)

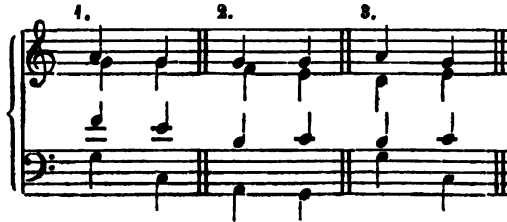
Cdur VII<sup>6</sup> VII<sup>6</sup> VII<sup>6</sup> VII<sup>6</sup> I<sup>6</sup> VII<sup>7</sup>

**Aufgabe 26.** Bilde Dominantnonenakkorde und Umkehrungen in Dur und Moll und löse sie in die tonische Harmonie auf. (Vierstimmig mit Auslassung der Quinte).

Anmerkung: Die None wird sich in einer großen Anzahl von Fällen als einfacher Nebenton zur Oktav erklären lassen, so daß eine eigentliche Notwendigkeit für die Annahme eines selbständigen Nonenakkordes kaum besteht. Ein Gleiches gilt für den Undezimen- und Terzdezimenakkord, auch hierbei lassen sich die dem Septakkord hinzugefügten Töne als »harmoniefremd« auffassen.



Der Dominantseptakkord und die in dieser und der vorigen Aufgabe erwähnten Akkorde werden dissonierende Hauptakkorde genannt, allen gemeinsam ist das dissonierende Hauptintervall (*h-f* in *Cdur*).



Beispiel 1 ist ungenügend, da es unlogisch ist Nebenton (None) und Akkordton in derselben Oktave gleichzeitig zu bringen, außerdem fehlt ein wichtiger Ton des dissonierenden Hauptintervalls (*h*). Beispiel 2 bringt als Auflösung einen mehrdeutigen Akkord ( $\frac{9}{4}$ ), der hier nicht befriedigend wirkt. Im 3. Beispiele fehlt einer der wesentlichen Töne (*f*), der darin vorkommende Akkord ist ein Dreiklang mit einem Nebenton vor der Oktave.

**Aufgabe 27.** Bilde vierstimmige Sätze nach den gegebenen bezifferten Bässen mit Anwendung sämtlicher dissonierenden Hauptakkorde.

1.  $VII^6 \flat$

2.  $6 \quad VII^6 \quad \frac{6}{5}$

3.  $6 \quad VII^6 \quad 6 \quad 7$

4.  $VII^{\flat 3} \quad 6 \quad 7 \quad 7$

5.  $VII^7$

6.  $V^9 \quad 7$

7.  $\frac{10}{4} \quad 6 \quad 6 \quad 7$   
 $V^2$

8.  $\frac{7}{6} \quad 6 \quad 7 \quad 7$   
 $V^5$

9. 40.

11. 42.

43. 44.

45. 46.

**Aufgabe 28.** Bilde vierstimmige Sätze nach gegebenen Stufen und Akkorden.

- |   |  |
|---|--|
| 1. <i>E</i> I VII <sup>6</sup> , VI <sup>4</sup> II <sup>3</sup> , V V <sup>7</sup> , I | 5. <i>D</i> I V <sup>2</sup> , VII <sup>3</sup> I <sup>6</sup> , II <sup>3</sup> V, I    |
| 2. <i>cismoll</i> I VII <sup>7</sup> , V <sup>4</sup> I, II <sup>3</sup> V, I           | 6. <i>h moll</i> I V <sup>9</sup> , I VI, IV V <sub>7</sub> , I                          |
| 3. <i>A</i> I IV, V <sup>9</sup> I, II V <sup>6</sup> , I                               | 7. <i>G</i> I VI, VII <sup>4</sup> I <sup>6</sup> , II V, I                              |
| 4. <i>fismoll</i> I VII <sup>3</sup> , I <sup>6</sup> I, II <sup>3</sup> V, I           | 8. <i>emoll</i> I V <sup>7</sup> <sub>5</sub> , I I <sup>6</sup> , IV V <sup>7</sup> , I |

**Aufgabe 29.** Harmonisiere gegebene Melodien mit Anwendung sämtlicher dissonierender Hauptakkorde und ihrer Umkehrungen.

3. *Allegretto.*



Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chords: VII<sup>6</sup> V<sup>9</sup> VII<sup>4</sup> VII<sup>6</sup> VI



Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chords: VII<sup>6</sup> V<sup>9</sup> VII<sup>4</sup> VII<sup>6</sup> VI



Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chords: VII<sup>6</sup> V<sup>9</sup> VII<sup>4</sup> VII<sup>6</sup> VI



Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chords: VII<sup>6</sup> I<sup>6</sup> II<sup>7</sup>



Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chords: VII<sup>6</sup> I<sup>6</sup> II<sup>7</sup>



Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chords: VII<sup>6</sup> I<sup>6</sup> II<sup>7</sup>



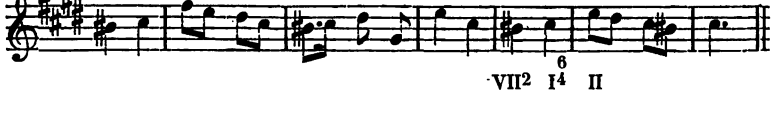
Musical staff 7: Treble clef, key signature of two sharps. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chords: VII<sup>6</sup> I<sup>6</sup> II<sup>7</sup>



Musical staff 8: Treble clef, key signature of two sharps. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chords: VII<sup>6</sup> I<sup>6</sup> II<sup>7</sup>

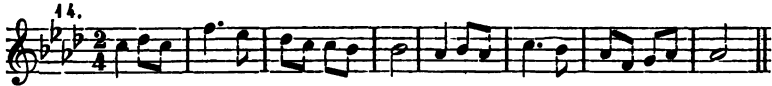
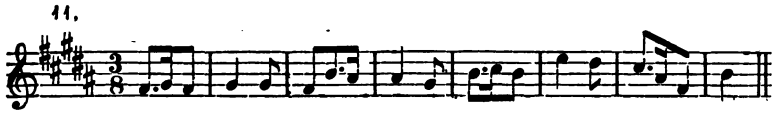


Musical staff 9: Treble clef, key signature of two sharps. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chords: VII<sup>6</sup> I<sup>6</sup> II<sup>7</sup>



Musical staff 10: Treble clef, key signature of two sharps. Notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Chords: VII<sup>6</sup> I<sup>6</sup> II<sup>7</sup>

Melodien ohne Angabe der zu wählenden Harmonien.





**Aufgabe 30.** Bilde Septakkorde und Umkehrungen auf der I., II., III., IV. und VI. Stufe in Dur und Moll (Nebenseptakkorde).

Anmerkung: Dem mit dem Wesen der harmoniefremden Töne vertrauten Schüler wird die Anwendung der Nebenseptakkorde keine erheblichen Schwierigkeiten verursachen, da er die Septime in den meisten Fällen als einen harmoniefremden Ton (Durchgang, Nebenton usw.) ansehen kann.



Im vorstehenden Beispiele sind die Nebenseptakkorde auch ohne besondere Regeln über ihre Einführung und Auflösung leicht zu behandeln wenn man sich den obigen Satz aus einer Abkürzung des unten folgenden entstanden denkt.



Es ist durchaus überflüssig für jeden Nebenseptakkord eine bestimmte Auflösung vorzuschreiben. Betrachtet man den Nebenseptakkord als Dreiklangsharmonie mit einem harmoniefremden Ton, so ist als Folge jeder in guter Stimmführung erreichbare andere Akkord der Tonart zulässig.

Z. B.  gleich:  gleich: 

**Aufgabe 31.** Bilde vollständige Dominantseptakkorde in Dur und Moll und löse in die VI. Stufe auf (Trugfortschreitung).

Beispiel:  1. 2. NB.

Bei 1. regelmäßige Auflösung des dissonierenden Hauptintervalles und Terzverdoppelung im nächsten Akkord. Bei 2. Vermeidung der Terzverdoppelung durch freiere Auflösung des dissonierenden Hauptintervalles. Beides ist dem Schüler auf dieser Entwicklungsstufe zu gestatten.

**Aufgabe 32.** Bilde nach den gegebenen bezifferten Bässen einstimmige Sätze mit Anwendung der Nebenseptimen-Harmonien.



1. 2. 3. 4. 5. 6.

**Aufgabe 33.** Bilde vierstimmige Sätze nach gegebenen Stufen und Akkorden. (Nebenseptakorde und Trugfortschreitung  $V_7$  I).

1. *A* I-V<sub>7</sub>, VI-II<sub>7</sub>, I<sup>6</sup>-V<sub>7</sub>, I
2. *E* I-VI, III-III<sup>2</sup>, VI<sup>6</sup>-II<sup>2</sup>, V<sup>6</sup>-I<sup>2</sup>, IV<sup>6</sup>-II<sup>6</sup>, I<sup>6</sup>-V<sub>7</sub>, I
3. *H* I<sup>6</sup>-V, I<sub>7</sub>-IV, II-VI, II<sup>6</sup>-V, I
4. *F<sup>is</sup>* I-V<sub>7</sub>, VI-I<sup>6</sup>, IV-V<sub>7</sub>, I
5. *f<sup>is</sup>* I-V, III<sup>7</sup>-VI, II<sup>7</sup>-V<sub>7</sub>, I
6. *cis* I<sup>6</sup>-I, VI<sup>7</sup>-II<sup>6</sup>, I<sup>6</sup>-V<sub>7</sub>, I
7. *gis* I-IV<sup>6</sup>, II<sup>6</sup>-V<sub>7</sub>, VI-II<sup>6</sup>, II<sub>7</sub>-V<sub>7</sub>, I
8. *dis* I-IV<sup>6</sup>, II<sup>6</sup>-I<sup>6</sup>, II<sup>4</sup>-V<sub>7</sub>, I.

**Aufgabe 34.** Bearbeite die nachfolgenden Melodien vierstimmig mit Anwendung der Nebenseptakorde und der Trugfortschreitung des Dominantseptakkordes ( $V_7$ -I).

\* Die Nebenseptakorde dieses Beispiels sind, wie so häufig, einfacher und besser als abgekürzte Fassungen einer Folge von Dreiklangsharmonien mit harmoniefremden Tönen zu denken.



entstanden aus:



Diese Abkürzungen oder Veränderungen sind analog denjenigen, die wir uns bei'm Gebrauche der Muttersprache gestatten. (»Ich hatt' 'nen Kameraden«).



7.  $IV^7$   $III^7$   $VI$

8.  $VI$   $II$

9.  $IV^7$   $II^4_3$

10.  $II^6_5$

11.  $V^7$   $VI$

12.  $IV$   $IV^2$   $II^7$   $II^4_3$   $II^4_3$

13.  $I^6_4$   $I$   $IV$   $I$

### Modulationsübungen.

Wir unterscheiden zwischen direkter und indirekter Modulation, Die direkte (einfache) Modulation verbindet zwei Tonarten ohne Benützung von Zwischentonarten. Die indirekte (zusammengesetzte) Modulation führt über eine oder mehrere dazwischen liegende Tonarten an das Ziel.

#### 4. Direkte Modulation.

A. Modulationen in nächstverwandte Tonarten.

B. Modulation in entferntere Tonarten.

##### A.

Bei der direkten Modulation wird die gesuchte neue Tonart durch einen ihrer Kadenzakkorde (IV, V oder I) eingeführt. An die Stelle der IV. Stufe kann wie bisher die II. treten, ebenso kann die V. durch die VII. und sehr häufig die I. durch die VI. wirksam ersetzt werden. Dieses Verfahren ermöglicht den bequemen Übergang von jeder Dur- und Molltonart in die nächstverwandten Tonarten. Sollte die neue Tonart nicht ausgeprägt genug erscheinen, so ist der Schluß in derselben zu erweitern.

**Aufgabe 35.** Modulation durch die I. (VI) Stufe der neuen Tonart.

Bilde nach gegebenen Stufen und Akkorden vierstimmige Sätze mit Modulationen in die nächstverwandten Tonarten.

1. *C*dur  $\left. \begin{array}{l} \text{I-VI} \\ a \text{ I,} \end{array} \right\} \text{VI-IV, I}^{\overset{6}{4}}\text{-V, I}$
2. *C*  $\left. \begin{array}{l} \text{I-IV} \\ F \text{ I,} \end{array} \right\} \text{IV-V, I}$
3. *C*  $\left. \begin{array}{l} \text{I-V} \\ G \text{ I} \end{array} \right\} \text{II}^{\overset{6}{5}}\text{-V}_7, \text{I}$
4. *C*  $\left. \begin{array}{l} \text{I-III} \\ e \text{ I,} \end{array} \right\} \text{II}^{\overset{6}{5}}\text{ V, I}$
5. *C*  $\left. \begin{array}{l} \text{I-VI, II} \\ d \text{ I} \end{array} \right\} \text{-II, I}^{\overset{6}{4}}\text{-V}_7, \text{I}$
6. *a*moll  $\text{I-C I, II}^{\overset{6}{5}}\text{-V, I}$
7. *a*  $\left. \begin{array}{l} \text{I-VI} \\ F \text{ I,} \end{array} \right\} \text{IV-V}_7, \text{I}$
8. *a*  $\text{I-e I, II}^{\overset{6}{5}}\text{-V, I}$
9. *a*  $\left. \begin{array}{l} \text{I-IV} \\ d \text{ I} \end{array} \right\} \text{IV-V}_7, \text{I}$
10. *a*  $\text{I-G I, IV-V}_7, \text{I}$
11. *G*  $\left. \begin{array}{l} \text{I-I}^{\overset{6}{6}}, \text{II}^{\overset{6}{5}}\text{-V} \\ D \text{ I,} \end{array} \right\} \text{II}^{\overset{6}{5}}\text{-V}_7, \text{I}$
12. *D*  $\left. \begin{array}{l} \text{I-V}^{\overset{6}{5}}, \text{I-II} \\ G \text{ VI,} \end{array} \right\} \text{II-V}_7, \text{I}$

13. *A*  $I-V^2, I^6-IV, VI \left. \vphantom{I-V^2, I^6-IV, VI} \right\} \overset{6}{f\acute{a}s} I \left. \vphantom{I-V^2, I^6-IV, VI} \right\} -II^5, I^4-V^7, I$
14. *E*  $I-VI, II^5 \left. \vphantom{I-VI, II^5} \right\} \overset{6}{f\acute{a}s} I^6 \left. \vphantom{I-VI, II^5} \right\} -II^6, I^4-V^7, I$
15. *H*  $I-VI, III^6 \left. \vphantom{I-VI, III^6} \right\} \overset{6}{d\acute{a}s} I^6 \left. \vphantom{I-VI, III^6} \right\} -II^5, I^4-V^7, I$
16. *es*moll  $I-V^5, I-Ges I, II^5-V^7, I$
17. *b*  $I-V^3, I-f I^6, II_7-V_7, I$
18. *f*  $I-VI, IV \left. \vphantom{I-VI, IV} \right\} \overset{6}{b} I \left. \vphantom{I-VI, IV} \right\} -VI, II^5-V^7, I$
19. *c*  $I-IV^6 \left. \vphantom{I-IV^6} \right\} \overset{6}{A}s VI^6, \left. \vphantom{I-IV^6} \right\} II-VI^4, II^6-V, I$
20. *g*  $I-IV^6, F I-IV^6, I^4-V_7, I$

**Aufgabe 36.** Modulation durch die V. (VII.) Stufe der neuen Tonart.  
 Bilde nach gegebenen Stufen und Akkorden vierstimmige Sätze  
 mit Modulationen in die nächstverwandten Tonarten.

1. *C*  $I-a V^3, I-II^6, I^4-V^7, I$
2. *C*  $I-F V^5, I-IV, II^3-V_7, I$
3. *C*  $I-G V_7, I-I^6, II^5-V_7, I$
4. *C*  $I-d VII^7, I-VI, II^5-V_7, I$
5. *C*  $I-V, e V^3-I, IV-V_7, I$
6. *a*  $I-C V^7, I-VI, IV-V, I$
7. *a*  $I-d V^2, I-IV, I^4-V_7, I$
8. *a*  $I-e V, I-IV, I^4-V_7, I$
9. *a*  $I-F V^3, I-VI, IV-V_7, I$
10. *a*  $I-G V^5, I-I^6, II^5-V_7, I$
11. *F\acute{a}s*  $I-VI, H V^3-I, II^6-V, I$
12. *Des*  $I-As V^2, I^6-IV, I^4-V_7, I$
13. *As*  $I-V, I-f VII^5, I^6-IV, I^4-V_7, -I$
14. *Es*  $I-V, g V^3-I, II^5-V_7, I$
15. *B*  $I-c VII^7, I-VI, II^6-V, I$

16. *e* I-G VII<sup>6</sup>, I<sup>6</sup>-IV, I<sup>6</sup><sub>4</sub>-V<sup>7</sup>, I  
 17. *h* I-IV, *fis* VII<sup>7</sup>-I, II<sup>6</sup><sub>5</sub>-V<sup>7</sup>, I  
 18. *fis* I-D V<sup>4</sup><sub>3</sub>, I-IV, I<sup>6</sup><sub>4</sub>-V<sup>7</sup>, I.  
 19. *cis* I-IV, H V<sup>2</sup>-I<sup>6</sup>, II<sup>7</sup>-V<sup>7</sup>, I  
 20. *gis* I-VI, *cis* V<sup>4</sup><sub>3</sub>-I, II<sup>6</sup><sub>5</sub>-V<sup>7</sup>, I.

**Aufgabe 37.** Modulation durch die IV. (II.) Stufe der neuen Tonart.

Bilde nach gegebenen Stufen und Akkorden vierstimmige Sätze mit Modulationen in die nächstverwandten Tonarten.

- |   |  |
|---|--|
| 1. C I-VI, II }<br>a IV } -II <sub>7</sub> , I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V <sup>7</sup> , I            | 11. F I-V <sup>6</sup> , I-II }<br>d IV, } I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V, I   |
| 2. C I-VI }<br>G II, } V <sup>6</sup> <sub>5</sub> -I, II <sup>6</sup> <sub>5</sub> -V <sup>7</sup> , I | 12. B I-IV, I-d II <sup>6</sup> , I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V <sup>7</sup> , I                                      |
| 3. C I-F II, V <sup>6</sup> <sub>5</sub> -I, II <sup>6</sup> <sub>5</sub> -V, I                         | 13. Es I-IV, f IV-I <sup>6</sup> <sub>4</sub> , II <sup>6</sup> <sub>5</sub> -V, I                                     |
| 4. C I-e II <sup>6</sup> <sub>5</sub> , I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V, I                               | 14. As I-V <sup>6</sup> <sub>5</sub> , I-Des II, II <sup>6</sup> <sub>5</sub> -V, I                                    |
| 5. C I-d II <sup>6</sup> <sub>5</sub> , I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V, I                               | 15. Des I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -As II <sup>6</sup> <sub>5</sub> , I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V <sup>7</sup> , I |
| 6. a I-C II <sup>6</sup> <sub>5</sub> , I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V <sup>7</sup> , I                 | 16. d I-VII <sup>7</sup> , I-F II <sup>6</sup> <sub>5</sub> , I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V <sup>7</sup> , I          |
| 7. a I-e II <sup>7</sup> , I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V <sup>7</sup> , I                              | 17. g I-IV, Es II <sup>6</sup> <sub>5</sub> -VI <sup>4</sup> , II <sup>7</sup> -V, I                                   |
| 8. a I-VI, d IV-V, I  | 18. c I-B II <sup>2</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> -I, II <sup>6</sup> <sub>5</sub> -V, I                         |
| 9. a I-IV, F II <sup>6</sup> <sub>5</sub> -V, I   | 19. f I-VII <sup>7</sup> , I-c II <sup>4</sup> <sub>3</sub> , I <sup>6</sup> <sub>4</sub> -V <sup>7</sup> , I          |
| 10. a I-G II <sup>2</sup> , V <sup>6</sup> <sub>5</sub> -I, IV-V <sup>7</sup> , I                       | 20. b I-VI, es IV-V, I   |

**Aufgabe 38.** Harmonisiere die nachfolgenden Melodien mit Anwendung der bisher erlernten Modulationsmittel.

1.

2.

Musical staff 1: Treble clef, key signature of two sharps (F# and C#), 3/4 time signature. The melody consists of eighth and quarter notes. Chord symbols below the staff are *DV*, *hVII*, and *DII<sup>5</sup>*.

Musical staff 2: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth and quarter notes. Chord symbols below the staff are *II<sup>5</sup>* and *EV<sup>5</sup>*. A fermata is placed over the final note of the staff.

Musical staff 3: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth and quarter notes. Chord symbols below the staff are *AV*, *hV*, *I*, and *AI<sup>4</sup>*.

Musical staff 4: Treble clef, key signature of two sharps. The melody features triplets of eighth notes. Chord symbols below the staff are *cisV*.

Musical staff 5: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth and quarter notes. Chord symbols below the staff are *EII<sup>5</sup>* and *5.*

Musical staff 6: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth and quarter notes. Chord symbols below the staff are *gisVII*, *I*, *FisV*, and *HV*.

Musical staff 7: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth and quarter notes. Chord symbols below the staff are *cisII<sup>3</sup>* and *HV*.

Musical staff 8: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth and quarter notes. Chord symbols below the staff are *disVII*, *CisV*, and *FisV*.

Musical staff 9: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth and quarter notes. Chord symbols below the staff are *HI*, *gisVII*, and *FisI<sup>4</sup>*.

Musical staff 10: Treble clef, key signature of two sharps. The melody continues with eighth and quarter notes. Chord symbols below the staff are *7.*

8.  
*aV* *GV* *eII<sup>3</sup>*

*II<sup>3</sup>* *DV* *hII<sup>7</sup>*

9.  
*DV III II* *hV*

10.  
*AV* *fisII<sup>6</sup>* *cisV*

*HV* *EV* *AV* *fisVII*

11.  
*EV* *gis*

*HV* *EV* *HV* *HI*

12.  
*gisV* *disV<sub>7</sub>* *HV<sub>7</sub>* *FisII*

**Aufgabe 39.** Harmonisiere die nachfolgenden Volkslieder.

Anmerkung: Der Verfasser hat bisweilen Veränderungen mit dem Notentexte der Volkslieder vorgenommen, um dem Schüler die Bearbeitung zu erleichtern.

1.

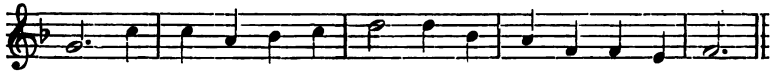
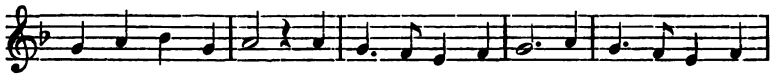
2.

3.

4.

5.

6.





**Aufgabe 40.** Setze Chormelodien vierstimmig aus.

Anmerkung; Da im Chorsatze Verbindungen entfernter Tonarten für gewöhnlich nicht vorkommen, ist der Schüler durch die Lösung der vorhergehenden Aufgaben genügend für diese Arbeiten vorbereitet. Da sich bei dem Aussetzen der Chormelodien mehr wie je Gelegenheit zu gewählterer, feiner Harmonisierung bietet, verdienen diese Übungen ganz besondere Beachtung.

Der Schüler gebe zunächst Rechenschaft über den Modulationsplan. Ehe man den eigentlichen Satz beginnt, sind die Schlüsse bei den einzelnen Ruhepunkten (Fermaten) zu bestimmen.

Im Choral finden sich vorzugsweise die drei folgenden Schlußformeln:

1. Ganzschluß (vollkommen oder unvollkommen, mit oder ohne vorhergehende vollständige Kadenz).

2. Halbschluß.

3. Trugschluß (auf der VI. Stufe).

Für gewöhnlich kommen mithin in Betracht die Schlüsse auf den Stufen I, V oder VI in der Grundtonart, oder in der durch Modulation erreichten neuen Tonalität.

Die Art der melodischen Wendung bei der Fermate entscheidet über die Wahl des Schlusses. Man denke sich an Stelle der Fermaten die in der Schriftsprache gebräuchlichen Interpunktionszeichen. An den Stellen, bei welchen man den Punkt setzen würde, ist der Ganzschluß mit vorhergehender vollständiger Kadenz anzuwenden, für das Komma wähle man eine der andern Arten zu schließen.

Betrachten wir zur Verdeutlichung des Gesagten den Anfang des Chorals: »Nun danket alle Gott«.

<i>F</i>	1.	IV	I	(Komma)	1.	$\Pi^5$	V	I	(Punkt)
	2.	IV	V		2.	<i>d</i>	$\Pi^6$	V	I
	3.	IV	CV	I					
	4.	<i>C</i>	II	V	I				
	5.	<i>a</i>	IV	V	I				

Ist unsere Empfindung, es bei der ersten Fermate mit einem »Komma« zu tun zu haben, die richtige, so wird der vollständige Schluß in *C*dur (Nr. 4) am wenigsten sinngemäß erscheinen und die anderen Schlußarten werden vorzuziehen sein, mit Ausnahme der 5. Art, bei welcher die fremde Tonart *a*moll verfrüht erscheint.

Bei der zweiten Fermate macht sich in der Wendung nach *d*moll (Komma an Stelle des Punktes) der Zwiespalt zwischen Melodie und begleitender Harmonie besonders geltend.

Da jede wirkliche Melodie auf einer vernünftigen harmonischen Basis beruhen muß, hat der Schüler diese bei der Bearbeitung der Choräle zunächst aufzusuchen. Ist die Harmonie durch Angabe der Stufen und Tonarten bestimmt, so bilde man danach zu jedem Absatze des Chorals einen fließenden Baß und füge alsdann die Mittelstimmen hinzu.

1. Christus, der ist mein Leben.

2. Gottes Sohn ist kommen.

3. O Ewigkeit, du Donnerwort.

4. Nun danket alle Gott.

5. Herr, ich habe mißgehandelt.

Two staves of musical notation for item 5. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff are the letters 'a', 'I', and 'aV'. The second staff continues the melody and ends with a double bar line. Below it is the letter 'OI'.

6. Gott des Himmels und der Erden.

Two staves of musical notation for item 6. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two flats (B-flat and E-flat), and a common time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff are the letters 'B', 'FI', and 'BI'. The second staff continues the melody and ends with a double bar line. Below it are the letters 'eV', 'I', 'BI<sup>6</sup>', 'BV', and 'BI'.

7. Straf mich nicht in deinem Zorn.

Two staves of musical notation for item 7. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp), and a common time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff are the letters 'E' and 'I'. The second staff continues the melody and ends with a double bar line. Below it are the letters 'HII' and 'V'.

8. Ach Gott und Herr.

Two staves of musical notation for item 8. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff are the letters 'C', 'V', 'I', 'GI', and 'CI<sup>6</sup>'. The second staff continues the melody and ends with a double bar line. Below it are the letters 'V<sup>2</sup>', 'I<sup>6</sup>', 'II', 'V', and 'V'.

9. Ach wie nichtig.

Two staves of musical notation for item 9. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a common time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff are the letters 'g', 'I', 'BI', and 'gI'. The second staff continues the melody and ends with a double bar line. Below it are the letters 'eI' and 'BI'.

10. Nun ruhen alle Wälder.

Two staves of musical notation for item 10. The first staff begins with a treble clef, a key signature of three sharps (F-sharp, C-sharp, G-sharp), and a common time signature. The melody consists of quarter and eighth notes. Below the staff are the letters 'A' and 'I'. The second staff continues the melody and ends with a double bar line. Below it is the letter 'BI'.



11. Erhalt uns Herr bei deinem Wort.



12. O Jesu Christ, du höchstes Gut.



13. Jesu meine Freude.



14. Valet will ich dir geben.



15. Allein Gott in der Höh' sei Ehr.



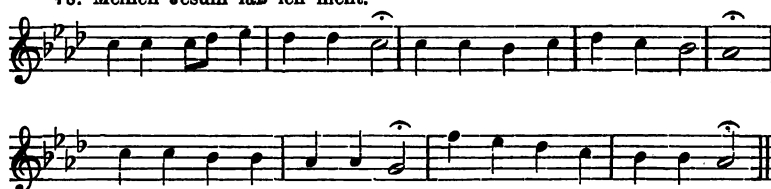
16. Keinen hat Gott verlassen.



17. O Traurigkeit.



18. Meinen Jesum laß ich nicht.



19. Ach Gott, wie manches Herzeleid.



20. Wo Gott zum Haus.



21. O Lamm Gottes, unschuldig.



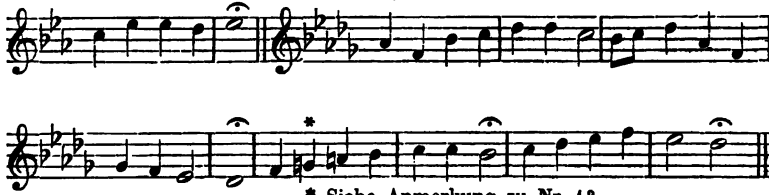
22. Nun komm, der Heiden Heiland.



23. O Herzensangst.



24. Jesus, meine Zuversicht.



\* Siehe Anmerkung zu Nr. 43.

25. Wachtet auf, ruft uns die Stimme.



26. Herr, straf mich nicht in deinem Zorn.



\* Siehe Nr. 43 u. 24.

27. Herr Jesu Christ, du hast bereit.

Three staves of musical notation for exercise 27. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (G minor), and a common time signature. The melody consists of quarter and eighth notes, with a fermata over the final note. The second and third staves continue the melody with similar note values and a final fermata.

28. Sei Lob und Ehr dem höchsten Gut.

Two staves of musical notation for exercise 28. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a common time signature. The melody features quarter and eighth notes with a fermata. The second staff continues the melody and ends with a double bar line.

29. Ein feste Burg ist unser Gott.

Three staves of musical notation for exercise 29. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a common time signature. It includes a first ending bracket labeled 'I'. The second staff includes a second ending bracket labeled 'II'. The third staff concludes the piece with a double bar line.

30. Wer nur den lieben Gott läßt walten.

Two staves of musical notation for exercise 30. The first staff begins with a treble clef, a key signature of two sharps (D major), and a common time signature. The melody consists of quarter and eighth notes with a fermata. The second staff continues the melody and ends with a double bar line.

Anmerkung: Neben der Arbeit an den vorstehenden Beispielen mag der Schüler die folgenden vier Aufgaben zu lösen beginnen.

## Akkorde mit veränderten (erhöhten oder erniedrigten) Tonstufen.

In der neueren Harmonik ist das Bestreben die Stufen einander möglichst zu nähern, den Ganztonschritt durch den diatonischen oder chromatischen Halbtonschritt zu ersetzen, unverkennbar. Eine Folge davon war die Einführung des Leittons in die älteren Kirchentongeschlechter und die allmähliche Umwandlung dieser in das moderne Dur- und Mollgeschlecht. Fernerhin erscheinen die chromatisch alterierten Stufen bei gewissen Wechselnoten, Nebentönen und Durchgängen. Wir können infolgedessen, auch ohne eigentliche Modulation, die meisten Stufen der Tonart gelegentlich erniedrigen oder erhöhen. Es ist aber außerdem möglich, derart alterierte Stufen als wirkliche Akkordtöne anzuwenden und damit die Zahl der einer und derselben Tonart zugehörigen Harmonien wesentlich zu vermehren. Schon bei Bach finden sich Spuren dieses Verfahrens, seit Beethoven treten aber bestimmte, immer wiederkehrende chromatische Veränderungen gewisser Tonstufen derart häufig in der musikalischen Praxis auf, daß es nicht anständig erscheint, dieselben bei dem theoretischen Studium unbeachtet zu lassen.

### 4. Alterierte Akkordtöne in Dur.

Man findet in Dur besonders häufig die Erniedrigung der VI. Stufe, *as* anstatt *a* in Cdur. Hierdurch verwandelt sich der Akkord der Unterdominante in einen Mollakkord.



Die erniedrigte VI. Stufe kann nicht nur, wie hier, die ursprüngliche Terz einer Harmonie ersetzen, sondern ebensowohl als Quint, Septime, None und auch als Grundton gebraucht werden.

4\*





Wird die erniedrigte VI. Stufe einer Harmonie als Grundton unterlegt, so entsteht z. B. in *C*dur der dissonierende Akkord *as-o-e*. Die Dissonanz (*as-e*) wird gewöhnlich zur Konsonanz (*as-es*) gemildert, man erniedrigt also in diesem speziellen Falle gleichzeitig die III. Stufe der Durtonart.



Ähnlich verfährt man bisweilen bei dem Akkord der II. Stufe, (*d fas*) indem man zugleich mit der VI. auch die II. Stufe der Tonart erniedrigt (*des fas*).



**Aufgabe 41.** Setze bezifferte Bässe mit Anwendung der oben genannten Harmonien vierstimmig aus.



3. 4.

5.

6. 7.

8. 9.

10. 11.

12. 13.

14. 15.

**Aufgabe 42.** Harmonisiere Melodien mit Benützung der Akkorde mit alterierten Stufen.

1.   
 C II<sup>7</sup> IV I<sup>4</sup> GV<sup>3</sup>

2.   
 C V F VII<sup>b7</sup>

3.  
OV7

4.  
*mf* *f*  
As I V VI III II V I VI(erniedrigt)

5.  
*p* Des II<sup>5</sup>

b I V As V I

6. IV<sup>#3</sup>

7. II<sup>6</sup>

8.

9.

IV VI AI

10. e VII<sup>7</sup> D II<sup>6</sup>

11.  $\text{II}^6$   $\text{II}^{\flat 7}$  V

12. DV I

### Akkorde mit veränderten (erhöhten oder erniedrigten) Tonstufen.

(Fortsetzung.)

#### 2. Alterierte Akkordtöne in Moll.

1. Die erniedrigte II. Stufe.
2. Die erhöhte VI. Stufe (sogenannte dorische Sext).
3. Die natürliche (nicht als Leitton gebrauchte) VII. Stufe.

Die erniedrigte II. Stufe (*b* anstatt *h* in *a*moll) ergibt einen Durakkord an Stelle des verminderten Dreiklangs. Durch die Erhöhung der VI. Stufe (*fis* anstatt *f* in *a*moll) bildet sich auf der IV. Stufe ein Durakkord, auf der II. ein Mollakkord. Man kann dem Unterdominantakkord bisweilen eine Septime hinzufügen, Bach gebraucht diese Harmonie nicht selten in der Form des Sekundakkords.

Durch Anwendung der natürlichen VII. Stufe (*g* anstatt *gis* in *a*moll) entsteht an Stelle des schwer zu verwendenden übermäßigen Dreiklangs ein Durdreiklang auf der III. Stufe. Er schreitet besonders natürlich zum Akkord der IV. Stufe fort, ohne indessen ausschließlich an diese Folge gebunden zu sein.

4. a) b)

II  $\text{II}^6$

Anmerkung: Im Beispiel 3b ist die natürliche VII. Stufe der Molltonart als Bestandteil einer Septimenharmonie benützt. Das bereits früher über die Nebenseptakkorde Gesagte findet auch auf diesen Fall Anwendung, man kann die Stelle als eine abgekürzte Fassung des Beispiels 3c ansehen. Die Nebenseptimenharmonie im Beispiel 2b gestattet eine ähnliche Erklärung.

**Aufgabe 43.** Setze bezifferte Bässe mit Anwendung der oben genannten Harmonien vierstimmig aus.

7. 8. 9.

7 7# 6 6 6  
5

H5/3 7/4 H6/4/3 b6 7/4

**Aufgabe 44.** Harmonisiere Melodien mit Benutzung der Akkorde mit alterierten Tonstufen.

Anmerkung: Bei den mit NB. bezeichneten Stellen sind die genannten Akkorde anzuwenden.

1. NB. IV

2. NB. e1 IV6

3. NB. h moll II

4. NB. II6 A V7 fis V7

5. NB. III

6. NB. b V I III6

7. NB. NB. VI II6 II

8. NB. II<sup>6</sup>

9. NB. IV<sup>2</sup>

10. NB. NB. III I I II V<sup>5</sup><sub>4</sub> V<sup>5</sup><sub>4</sub> I

**Tabelle der Dreiklangsharmonien mit natürlichen und alterierten Tonstufen in Dur und Moll.**

**I. Durgeschlecht.**

*C*dur

**II. Mollgeschlecht.**

*a*moll

Der **Durdreiklang** findet sich demnach:

- in Dur auf den Stufen: I, II (erniedrigt), IV, V, VI (erniedrigt)
- in Moll auf den Stufen: II (erniedrigt) III (mit natürlicher VII. Stufe der Tonart), IV (mit dorischer Sext), V und VI.

Der **Molldreiklang** ist anzutreffen:

- in Dur auf den Stufen: II, III, IV (mit erniedrigter VI. Stufe), VI
- in Moll auf den Stufen: I, II (mit dorischer Sext), IV.

**Aufgabe 45.** Bestimme auf Grund obiger Tabellen, zu welchen Tonarten beliebig gegebene Dur- und Molldreiklänge gezählt werden können.

## Modulationsübungen (vergl. Aufgabe 35).

(Fortsetzung.)

### Direkte Modulation.

#### B. Modulation in entferntere Tonarten.

Mit Zuhülfenahme der Akkorde mit alterierten Tonstufen lassen sich in der bisher geübten Weise viele nicht näher miteinander verwandte Tonarten direkt verbinden. Einige dieser Übergänge werden, durch eine bloße Akkordfolge dargestellt, unbefriedigend und übereilt erscheinen. Die Schroffheit solcher Modulationen wird sich in der praktischen Komposition durch längeres Festhalten der einzelnen Harmonien und andere Mittel meist mildern lassen. Bei Tonarten, welche der direkten Verbindung widerstreben, wird im Übrigen die später zu betrachtende indirekte (vermittelnde) Modulation anzuwenden sein.

**Aufgabe 46.** Modulation durch die I. (VI.) Stufe der neuen Tonart.

Bilde nach gegebenen Stufen und Akkorden vierstimmige Sätze mit Modulationen in entferntere Tonarten.

Anmerkung: Akkorde mit alterierten Stufen sind durch (a) über der römischen Ziffer bezeichnet.

- |  |  |
|--|--|
| 1. $C I-E I, \overset{(a)6}{\Pi^5-V^7}, I$   | 9. $C I-g I, \overset{6}{\Pi^5-V}, I$  |
| 2. $C I^6-F^{\flat} I, \overset{0}{IV-V^7}, I$   | 10. $C I-b I^6, b I-VI, \overset{6}{\Pi^5-V^7}, I$   |
| 3. $C I-VI \overset{(a)}{\left. \begin{array}{l} \\ As I, \end{array} \right\} \overset{6}{\Pi^5-V^7}, I$  | 11. $a I^6-b I, \overset{6}{V^5-I}, \overset{6}{\Pi^5-V^7}, I$                               |
| 4. $C I-IV \overset{(a)}{\left. \begin{array}{l} \\ As VI, \end{array} \right\} \overset{6}{\Pi^5-V^7}, I$ | 12. $a I-g I^6, \overset{4}{\Pi^3-V^7}, I$   |
| 5. $C I-A I, \overset{(a)}{IV-V^7}, I$   | 13. $a I-V \overset{(a)}{\left. \begin{array}{l} \\ gis VI, \end{array} \right\} IV-V^7}, I$ |
| 6. $C I-B I^6, \overset{6}{\Pi^5-V}, I$  | 14. $a I-B I, VI-IV, \overset{6}{I^4-V^7}, I$  |
| 7. $C I-B VI, \overset{6}{\Pi^5-V^7}, I$   | 15. $a I-H I, IV-I^6, \overset{6}{\Pi^7-V^7}, I$   |
| 8. $C I-VI \overset{(a)}{\left. \begin{array}{l} \\ f I, \end{array} \right\} IV-V^7}, I$                  | 16. $a I-D I, IV^6-V I$  |
|  | 17. $a I-E I, \overset{(a)6}{\Pi^5-V^7}, I$  |

**Aufgabe 47.** Modulation durch die V. (VII) Stufe der neuen Tonart.



Bilde nach gegebenen Stufen und Akkorden vierstimmige Sätze mit Modulationen in entferntere Tonarten.

- |   |  |
|---|--|
| <p>1. <math>C \text{ I-VI} \left. \begin{array}{l} \text{(a)} \\ \text{Des V,} \end{array} \right\} \text{III-I, IV-V}^7, \text{I}</math></p> <p>2. <math>C \text{ I-D V}^7, \text{VI-IV, I}^4\text{-V}^7, \text{I}</math></p> <p>3. <math>C \text{ I-Es V}^7, \text{I-IV, I}^4\text{-V}^7, \text{I}</math></p> <p>4. <math>C \text{ I}^6\text{-E VII}_7, \text{I-IV}^6, \text{I}^4\text{-V}^7, \text{I}</math></p> <p>5. <math>C \text{ I-Fis V}^2, \text{I}^6\text{-IV, I}^4\text{-V}^7, \text{I}</math></p> <p>6. <math>C \text{ I-As V}^4, \text{I-I}^6, \text{IV-V}^7, \text{I}</math></p> <p>7. <math>C \text{ I-B V}^5, \text{I-VI, II}^5\text{-V, I}</math></p> <p>8. <math>C \text{ I-H VII}_7, \text{I-IV}^6, \text{I}^4\text{-V, I}</math></p> <p>9. <math>C \text{ I-VI} \left. \begin{array}{l} \text{(a)} \\ \text{cis V,} \end{array} \right\} \text{I-VI, II}^5\text{-V}_7, \text{I}</math></p> | <p>40. <math>C \text{ I-f V}^5, \text{I-IV, I}^4\text{-V}^7, \text{I}</math></p> <p>44. <math>C \text{ I-fis V}^2, \text{I}^6\text{-IV, I}^4\text{-V}^7, \text{I}</math></p> <p>42. <math>C \text{ I-g V, I-VI, II}^5\text{-V}^7, \text{I}</math></p> <p>43. <math>C \text{ I-b V}^6, \text{I-VI, II}^5\text{-V}^7, \text{I}</math></p> <p>44. <math>a \text{ I-B V, I-VI, II-V, I}</math></p> <p>45. <math>a \text{ I-D V}^2, \text{I}^6\text{-IV, I}^4\text{-V}_7, \text{I}</math></p> <p>46. <math>a \text{ I-Es V}^2, \text{I}^6\text{-IV, I}^4\text{-V}^7, \text{I}</math></p> <p>47. <math>a \text{ I-E V, I}^6\text{-IV, I}^4\text{-V}^7, \text{I}</math></p> <p>48. <math>a \text{ I-b V, I-VI, II-V, I}</math></p> <p>49. <math>a \text{ I-c V}^5, \text{VI-IV, I}^4\text{-V, I}</math></p> <p>20. <math>a \text{ I-g V}^5, \text{I-VI, II}^5\text{-V}_7, \text{I}</math></p> |
|---|--|

**Aufgabe 48.** Modulation durch IV. (II.) Stufe der neuen Tonart.

Bilde nach gegebenen Stufen und Akkorden vierstimmige Sätze mit Modulationen in entferntere Tonarten.

- |  |  |
|--|--|
| <p>1. <math>C \text{ I-D IV, I}^4\text{-V, I}</math></p> <p>2. <math>C \text{ I-VI} \left. \begin{array}{l} \text{(a)} \\ \text{Es IV,} \end{array} \right\} \text{I}^4\text{-V, I}</math></p> <p>3. <math>C \text{ I-IV} \left. \begin{array}{l} \text{(a)} \\ \text{Es II,} \end{array} \right\} \text{V-I, II}^5\text{-V}^7, \text{I}</math></p> <p>4. <math>C \text{ I-VI} \left. \begin{array}{l} \text{(a)} \\ \text{E IV,} \end{array} \right\} \text{I}^4\text{-V, I}</math></p> <p>5. <math>C \text{ I-IV} \left. \begin{array}{l} \text{(a)} \\ \text{E II,} \end{array} \right\} \text{V}^4\text{-I}^6, \text{II}^5\text{-V}^7, \text{I}</math></p> <p>6. <math>C \text{ I-Fis VI, II-V}^7, \text{I}</math></p> <p>7. <math>C \text{ I-V} \left. \begin{array}{l} \text{(a)} \\ \text{Fis II,} \end{array} \right\} \text{V}^5\text{-I, II}^5\text{-V}^7, \text{I}</math></p> | <p>8. <math>C \text{ I-As II}^6, \text{I}^4\text{-V}^7, \text{I}</math></p> <p>9. <math>C \text{ I-II} \left. \begin{array}{l} \text{(a)} \\ \text{A IV,} \end{array} \right\} \text{I}^4\text{-V}^7, \text{I}</math></p> <p>10. <math>C \text{ I-III} \left. \begin{array}{l} \text{(a)} \\ \text{H IV,} \end{array} \right\} \text{I}^4\text{-V}^7, \text{I}</math></p> <p>44. <math>C \text{ I-f IV}^6, \text{II}^5\text{-V, I}</math></p> <p>42. <math>C \text{ I-V} \left. \begin{array}{l} \text{(a)} \\ \text{fis II,} \end{array} \right\} \text{V}^5\text{-I, II}^5\text{-V, I}</math></p> <p>13. <math>C \text{ I-VI} \left. \begin{array}{l} \text{(a)} \\ \text{g II,} \end{array} \right\} \text{V}^4\text{-I}^6, \text{II}^5\text{-V}^7, \text{I}</math></p> <p>44. <math>C \text{ I-h IV, I}^4\text{-V, I}</math></p> |
|--|--|

- |  |   |
|--|---|
| <p>15. <math>a \begin{matrix} \text{(a)} \\ \text{(a)} \end{matrix} \left. \begin{matrix} \text{I-III} \\ h \text{ II,} \end{matrix} \right\} \begin{matrix} 4 \\ \text{V}^3\text{-I}^6, \text{IV-V}^7, \text{I} \end{matrix}</math></p> <p>16. <math>a \begin{matrix} \text{(a)} \\ \text{(a)} \end{matrix} \left. \begin{matrix} \text{I-fis} \\ \text{II}^6, \text{I}^4\text{-V, I} \end{matrix} \right\}</math></p> <p>17. <math>a \begin{matrix} \text{(a)} \\ \text{(a)} \end{matrix} \left. \begin{matrix} \text{I-III} \\ g \text{ IV,} \end{matrix} \right\} \begin{matrix} 6 \\ \text{V}^2\text{-I}^6, \text{II}^6\text{-V, I} \end{matrix}</math></p> | <p>18. <math>a \begin{matrix} \text{(a)} \\ \text{(a)} \end{matrix} \left. \begin{matrix} \text{I-III} \\ H \text{ II,} \end{matrix} \right\} \begin{matrix} 4 \\ \text{V}^3\text{-I}^6, \text{IV-V}^7, \text{I} \end{matrix}</math></p> <p>19. <math>a \begin{matrix} \text{(a)} \\ \text{(a)} \end{matrix} \left. \begin{matrix} \text{I-Es} \\ \text{VI, IV-V}^7, \text{I} \end{matrix} \right\}</math></p> <p>20. <math>a \begin{matrix} \text{(a)} \\ \text{(a)} \end{matrix} \left. \begin{matrix} \text{I-III} \\ E \text{ VI,} \end{matrix} \right\} \begin{matrix} 6 \\ \text{II}^6\text{-V, I} \end{matrix}</math></p> <p>21. <math>a \begin{matrix} \text{(a)} \\ \text{(a)} \end{matrix} \left. \begin{matrix} \text{I-VI} \\ E \text{ II,} \end{matrix} \right\} \begin{matrix} 4 \\ \text{V}^3\text{-I}^6, \text{II}^6\text{-V}^7, \text{I} \end{matrix}</math></p> |
|--|---|

»Alterierte« Akkorde.

In einigen Lehrbüchern werden unter dieser Bezeichnung solche Akkorde verstanden, deren Töne in einer und derselben Tonart nicht vorkommen können. Zur Erklärung dieser Akkorde wird das »übergreifende« System herbeigezogen. Sie sind nicht mit den vor der 41. und 43. Aufgabe besprochenen Akkorden mit veränderten Tonstufen zu verwechseln, welche nur aus Tönen bestehen, welche innerhalb einer Tonart möglich sind. Über die Anzahl der existierenden »alterierten« Akkorde herrscht Meinungsverschiedenheit; einige Theoretiker nehmen deren nur 3 an (*amoll*: *f a dis*, übermäßiger  $\flat$  Akkord, *f a c dis*, überm.  $\flat$  Akkord, *f a h dis*, überm.  $\frac{3}{4}$  Akkord) und verweisen sie in die Molltonart, mit der Bestimmung, daß ihre Auflösung direkt oder indirekt in die Dominanthermonie zu erfolgen habe. Die lebendige Kompositionspraxis fügt sich indessen diesen Anordnungen durchaus nicht immer und beschränkt sich ebensowenig auf diese wenigen »alterierten« Akkorde.

Gleich der erste der in Frage kommenden Akkorde, der übermäßige Sextakkord *f a dis* ist weder an die Tonart *amoll*, noch an die geforderte Auflösung in die Dominanthermonie gebunden.

Die in der jeweiligen Tonart nicht direkt vorhandenen Töne sind chromatische Durchgänge, welche dem Bestreben, die Tonstufen einander mehr zu nähern, Ganztonschritte durch Halbtonschritte zu ersetzen, ihr Dasein verdanken. Daß der eigentliche, normale Akkordton dabei nur als gedacht vorausgesetzt werden muß, mag die Auffassung erschweren, kann sie aber nicht ändern. Der Akkord mit alterierten Tönen gilt uns in harmonischer Beziehung genau als das, was er ohne dieselben bedeuten würde.

*E*dur.

1. a) b) c)

*E* I VII<sup>6</sup>

2. a) b) c)

*F* V<sup>7</sup> VI<sup>6</sup>

In den vorstehenden Beispielen ist der Akkord *f a dis* anstatt in *a*moll in *E*dur (ebensowohl in *e*moll möglich) und *F*dur angewendet. Die Fassung unter *b* stellt die normale Gestaltung der betreffenden Harmonie dar, bei *c* ist der Ganztonschritt durch den chromatischen Durchgang ausgefüllt, der Akkord bei *a* stellt gewissermaßen eine Abkürzung von *c* dar. Mit gleicher Leichtigkeit und Berechtigung läßt sich unter Anderem der Akkord *f a dis* in *A*dur, *D*dur, *G*dur usw. anwenden. Die Fortschreitung aller auf die eben gezeigte Art entstandenen Akkorde ist allerdings infolge der erhöhten oder erniedrigten gewissen Tonstufen zustrebenden Töne nicht derart ungehindert, wie sie es ohne dieselben wäre, indessen werden auch hierbei gewisse Lizenzen zulässig sein.

a) b) c)

*a* II<sup>3</sup> V<sup>7</sup>

Die durch die quintenhafte Fortschreitung der beiden Oberstimmen unangenehm wirkende Folge bei *a*, wird hier vorteilhaft durch die abgekürzte Fassung bei *b* ersetzt.

**Aufgabe 49.** Bilde Folgen von Akkorden und ersetze bei denselben Ganztonschritte durch Halbtonschritte.

Beispiel:

C V<sup>3</sup> I

Anmerkung: Bei der Lösung dieser Aufgaben hat der Schüler mehr wie je das Gehör und den guten Geschmack zu Rate zuziehen. Er hüte sich den Wert dieser so leicht auf mechanischem Wege hervorzubringenden Kombinationen zu überschätzen und wähle nur diejenigen aus, die von guter Wirkung sind. Selbst die letzteren wird der gesund und natürlich empfindende Komponist nicht aneinander häufen, da ihr Mißbrauch dem gebildeten Hörer peinlich werden muß.

### Modulationsübungen.

(Fortsetzung.)

Mit den in den Aufgaben 35—37 und 46—48 gegebenen Anweisungen sind die Mittel zur direkten Modulation (Herbeiführung eines Kadenzakkordes der gesuchten Tonart) erschöpft, indessen können einige derselben in ausgesprochenerer Weise zur Anwendung gelangen. Man kann anstatt von der tonischen Harmonie u. A. von der Dominantseptimen-Harmonie ausgehen und diese in einer Trugfortschreitung zu einem Akkorde der zweiten Tonart führen. Letzterer kann häufig wiederum einer Dominantseptimen-Harmonie angehören.

**Aufgabe 50.** Moduliere durch Trugfortschreitung des Dominantseptakkordes, z. B. von *C V<sub>7</sub>* in alle übrigen Dur- und Molltonarten.

Beispiel:

C V<sub>7</sub> F<sup>#</sup>m V<sup>3</sup>

Durch den verminderten Septakkord der VII. Stufe, der nach den Ausführungen vor der 41. Aufgabe auch in der Durtonart gebildet werden kann, läßt sich jede Dur- oder Molltonart mit einer beliebigen andern verbinden. Es gibt nur drei dem Klange nach verschiedene verminderte Septakkorde, die übrigen stellen sich als enharmonische Verwechslungen derselben dar. Jede Dur- oder Molldreiklangs-Harmonie läßt sich mehr oder minder leicht mit jedem dieser drei Akkorde verbinden, wenn man von enharmonischen Verwechslungen einzelner Töne derselben Gebrauch macht. Da jeder von ihnen durch enharmonische Verwechslungen aus einem Septakkord in einen  $\frac{6}{5}$ ,  $\frac{4}{3}$  oder 2 umgewandelt werden und demnach auf vier verschiedene Tonarten bezogen werden kann, ergibt sich die Möglichkeit in  $3 \times 4 = 12$  Tonarten zu modulieren.

The image displays 12 diminished seventh chords, each on a treble clef staff. Below each chord is its enharmonic equivalent in figured bass notation. The chords and their figures are:

- a.  $\text{F}\flat_7$  (F major 7th flat) →  $\text{fis}$  (F-sharp natural)
- b.  $\text{C}\flat_7$  (C major 7th flat) →  $\frac{6}{5}$  (F major 6/5)
- c.  $\text{B}\flat_7$  (B major 7th flat) →  $\frac{4}{3}$  (F major 4/3)
- d.  $\text{A}\flat_7$  (A major 7th flat) → 2 (F major 2)
- e.  $\text{G}\flat_7$  (G major 7th flat) →  $\frac{6}{5}$  (F major 6/5)
- f.  $\text{E}\flat_7$  (E major 7th flat) →  $\frac{4}{3}$  (F major 4/3)
- g.  $\text{D}\flat_7$  (D major 7th flat) → 2 (F major 2)
- h.  $\text{F}\sharp_7$  (F major 7th sharp) →  $\text{gis}$  (G-sharp natural)
- i.  $\text{C}\sharp_7$  (C major 7th sharp) →  $\frac{6}{5}$  (F major 6/5)
- j.  $\text{B}\sharp_7$  (B major 7th sharp) →  $\frac{4}{3}$  (F major 4/3)
- k.  $\text{A}\sharp_7$  (A major 7th sharp) → 2 (F major 2)
- l.  $\text{G}\sharp_7$  (G major 7th sharp) →  $\frac{6}{5}$  (F major 6/5)

Anmerkung: Die Verknüpfung sehr weit von einander abliegender Tonarten wird wie im nachfolgenden Beispiele, so auch in vielen andern unbefriedigend wirken. Vergleiche das vor Aufgabe 46 über derartige Modulationen Gesagte. Daß es möglich sei, eine mit der folgenden fast vollständig übereinstimmende Modulation nicht nur zu gebrauchen, sondern außerdem zu wunderbarer Wirkung zu bringen, hat Beethoven in der vierten Symphonie (I. Satz, gegen Ende der Durchführung) bewiesen.

**Beispiel:**

The example shows a piano accompaniment in 3/4 time. The right hand plays a melody, and the left hand plays chords. The chords are labeled as follows:

$f$  I ( $f$  VII)  $h$  VII<sup>2</sup> V<sub>7</sub>

**Aufgabe 51.** Moduliere mit dem verminderten Septakkord oder seinen Umkehrungen zwischen beliebigen Dur- und Molltonarten.

1. <i>C - cis</i>	7. <i>Ges - f</i>	13. <i>c - Des</i>	19. <i>fis - g</i>
2. <i>Cis - e</i>	8. <i>G - As</i>	14. <i>cis - Es</i>	20. <i>g - a</i>
3. <i>D - gis</i>	9. <i>As - C</i>	15. <i>d - Fis</i>	21. <i>as - c</i>
4. <i>Es - h</i>	10. <i>A - Es</i>	16. <i>dis - A</i>	22. <i>a - es</i>
5. <i>E - c</i>	11. <i>B - G</i>	17. <i>e - Cis</i>	23. <i>cis - fis</i>
6. <i>F - es</i>	12. <i>H - B</i>	18. <i>f - E</i>	24. <i>h - gis</i>

**Modulationsübungen (vergl. Aufgabe 35).**

(Fortsetzung).

**2. Indirekte (zusammengesetzte) Modulation.**

Diese Art und Weise von einer Tonart in andere überzugehen unterscheidet sich in nichts Wesentlichem von den bisher erwähnten Modulationen; sie entsteht aus der Kombination mehrerer direkter Modulationen. Das einfachste Verfahren dabei ist das folgende: man berührt die zwischen dem Ausgangspunkte und dem Ziele liegenden Tonarten der Reihe nach im sogenannten Quinten- oder Quartenzirkel und macht in der zu erreichenden Tonart Kadenz. Aus Gründen der Stimmführung ist es vorteilhaft, immer je zwei Akkorde zu einem Sequenzgliede zu gruppieren.

**Beispiel: C—H.**

C I   G I   D I   A I   E I   H I   IV   V<sub>7</sub>   I

Anmerkung: Es ist keineswegs nötig, die letzte Tonart durch ihre I. Stufe einzuführen. Man kann im vorstehenden Beispiele den 3. Takt überspringen, der Akkord *E I* wird alsdann gleichzeitig die Bedeutung von *H IV* haben.

**Aufgabe 52.** Moduliere durch den Quintenzirkel von einer Tonart in die andere.

- |                           |                          |                           |
|---------------------------|--------------------------|---------------------------|
| 1. <i>C</i> - <i>Des</i>  | 5. <i>E</i> - <i>Cis</i> | 9. <i>as</i> - <i>F</i>   |
| 2. <i>Des</i> - <i>F</i>  | 6. <i>F</i> - <i>E</i>   | 10. <i>a</i> - <i>Des</i> |
| 3. <i>D</i> - <i>As</i>   | 7. <i>fis</i> - <i>g</i> | 11. <i>B</i> - <i>h</i>   |
| 4. <i>Es</i> - <i>Ces</i> | 8. <i>g</i> - <i>es</i>  | 12. <i>H</i> - <i>g</i> . |

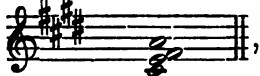

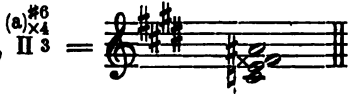
Die rasche Aufeinanderfolge von lauter tonischen Dreiklängen, wie in der vorhergehenden Aufgabe, ist musikalisch wenig befriedigend. Trotzdem ist diese Modulationsweise nicht absolut zu verwerfen, da man in der freien Komposition über Mittel verfügt, diese üble Wirkung zu mildern. Die Modulation durch den Quintenzirkel kann aber, selbst durch bloße Akkordreihen dargestellt, von besserem Effekt sein, wenn man anstatt lauter tonische Dreiklänge zu geben, eine Reihe von Harmonien in leitereigene verwandelt.

Beispiel:

**Aufgabe 53.** Verbessere die zur vorhergehenden Aufgabe gelieferten Beispiele in der vorstehend angegebenen Weise.

**Aufgabe 54.** Bilde nach gegebenen Stufen und Akkorden vierstimmige Sätze, welche zusammengesetzte Modulationen enthalten.

1. *C* I - *D* V, I - *E* V, I - *H* V<sup>7</sup>, I
2. *G* I - I<sup>6</sup>, IV<sup>(a)</sup> }  
*B* II } - V, I - I<sup>6</sup>, IV<sup>(a)</sup> }  
*Des* II } - V<sub>7</sub>, I
3. *D* I - V<sup>7</sup>, *G* V<sup>7</sup> - *C* V<sup>7</sup>, *Fis* V<sup>3</sup> - I<sup>6</sup>, II<sup>6</sup> - V<sup>7</sup>, I
4. *A* I - I<sup>6</sup>, V - *Des* V<sup>3</sup>, I - I<sup>6</sup>, V - *F* V<sup>7</sup>, I - VI, II<sup>6</sup> - V<sup>7</sup>, I
5. *E* I, V<sup>2</sup> - *fis* VII<sup>6</sup>, I<sup>6</sup> - *fis* I, V<sup>2</sup> - *gis* VII<sup>6</sup>, I<sup>6</sup> - I }  
*Es* IV, I<sup>(a)</sup> } I<sup>6</sup> - V<sup>7</sup>, I

6.  $H I-VI \left\{ \begin{array}{l} (a) \\ C V, \end{array} \right\} I-VI \left\{ \begin{array}{l} (a) \\ Des V, \end{array} \right\} I-b V^4, I \left\{ \begin{array}{l} As II \end{array} \right\} -V_7, I$
7.  $Ges I-V \left\{ \begin{array}{l} f VI, \end{array} \right\} I-V \left\{ \begin{array}{l} e VI, \end{array} \right\} II^6-V^7, I$
8.  $Des I-As V^7, I-VI \left\{ \begin{array}{l} (a) \\ H IV, \end{array} \right\} I^6-V^7, I$
9.  $As I-V \left\{ \begin{array}{l} (a) \\ G VI, \end{array} \right\} (a)^6 II^5-V, I-e V^4, I-C V^6, I \left\{ \begin{array}{l} G IV \end{array} \right\} -V^7, I$
10.  $Es I-V_7, a V^4-I, E V-A VII_7, I-a IV^{\#6}, I^4-V_7, A I$
11.  $B I-V^2, Es V^6-as V^2, as I^6-H V^2, E V^6-A V^2, I^6-IV, I^4-fis VII^6, I \left\{ \begin{array}{l} E^7 II \end{array} \right\} -V^7, I$
12.  $F I-I^2, VI \left\{ \begin{array}{l} C II \end{array} \right\} -V^7, H I^4-V^2, E VII^7-I, II^{\#6}_3-I^4, II^6-V^7, I$
- Anmerkung:  $II^{\#6}_3 = E II^4_3 =$  
- $(a)^6_4 II^3 =$    $, II^{\#6}_3 =$  
13.  $a I-VI, B I-VI, Es I-IV, I^6-V_7, I$
14.  $d I^6-g VII^7, I-c VII^4_3, I^6-f VII^7, I-b VII^4_3, I^6-IV, As I^6-IV, I^4-V^7, I$
15.  $g I-V, \left\{ \begin{array}{l} fis VI, \end{array} \right\} I-V \left\{ \begin{array}{l} As IV, \end{array} \right\} I^6-V^2, I^6-Es II^6, I^4-V^7, I$
16.  $c I-V_7, H I^4-V^2, I^6-IV, fis V^6-I, cis I^4-V_7, I$
17.  $f I-VI, es II^6_3-V, I-VI, Des VII-I, h VII^7-I, fis I^4-V^7, Fis I$
18.  $b I-As V_7, I-I^6, \left\{ \begin{array}{l} cis V-V^6, \end{array} \right\} I-H V_7, I-e V^6, I-F V_7, I-IV, d II^6_3-V^7, I$



19. *dis* I-VI }  
*E* V, } I-a V<sup>6</sup>, I-VI, II-V<sup>7</sup>, I. (a)
20. *gis* I-cis V<sup>2</sup>, I<sup>6</sup>-IV, D I-IV, I<sup>6</sup>-V<sup>7</sup>, I.
21. *cis* I-V }  
*c* VI, } IV-V }  
*h* VI, } IV-V, I-IV, G II<sup>6</sup>-V, I.
22. *fis* I-VI }  
*g* V, } I-VI }  
*gis* V, } I-E V<sup>4</sup>, I }  
*H* IV } -V<sup>7</sup>, I
23. *h* I-G V<sup>4</sup>, I-fis VII<sup>7</sup>, I-Cis V<sup>7</sup>, I
24. *e* I-F V<sup>7</sup>, *d* V<sup>6</sup>-I, C VII<sup>7</sup>-I, G I<sup>6</sup>-V, I. (a)

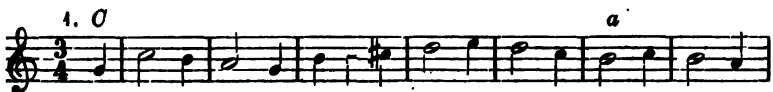
**Aufgabe 55.** Verbinde nach angegebenem Plan zwei Tonarten durch zusammengesetzte Modulation.

- |                  |                    |
|------------------|--------------------|
| 1. C -Des-Es-Ges | 13. a -b -D -gis   |
| 2. Des-c -b -G   | 14. e -h -Es -a    |
| 3. D -Fis -H -F  | 15. h -c -E -b     |
| 4. Es -H -e -B   | 16. fis-d -F -h    |
| 5. E -Es -B -A   | 17. cis-dis -Fis-c |
| 6. F -Ges-Es-c   | 18. gis-e -G -cis  |
| 7. Fis -H -C -e  | 19. es -f -As -d   |
| 8. G -Es -D -B   | 20. b -Ges-a -es   |
| 9. As -cis -e -F | 21. f -G -b -E     |
| 10. A -F -e -H   | 22. c -As -h -F    |
| 11. B -e -c -G   | 23. g -A -c -Fis   |
| 12. H -A -G -F   | 24. d -cis -G -As  |

Anmerkung: Die angegebenen Tonarten sollen bei der Modulation berührt werden, das Einschleichen noch anderer zum Zwecke besserer Verbindung ist gestattet.

**Aufgabe 56.** Verbinde zwei beliebige Tonarten (Dur oder Moll) durch zusammengesetzte Modulation nach eigenem Plane.

**Aufgabe 57.** Sätze die nachfolgenden Melodien, welche zum Teil weitgehende Modulationen enthalten vierstimmig aus.



*F* 2. Menuett.

*e V* *D V*

*D VI GV*

*D II<sup>6</sup>* I. II. *h V* *GV*

*h V* *AV*

*DI* *GV*

*GVI GV GII<sup>6</sup>*

Detailed description: This section contains six staves of musical notation for a minuet in G major, 3/4 time. The first staff begins with a forte (*F*) dynamic and includes a repeat sign. The second staff has annotations *e V* and *D V*. The third staff has *D VI GV*. The fourth staff has *D II<sup>6</sup>*, *I.*, *II.*, *h V*, and *GV*. The fifth staff has *h V* and *AV*. The sixth staff has *DI* and *GV*. The seventh staff has *GVI GV GII<sup>6</sup>*. The music consists of a single melodic line.

3. *Andante.*

*fis*

*D V I* *cis V I*

Detailed description: This section contains two staves of musical notation for an Andante in G major, 2/4 time. The first staff is marked *Andante.* and *fis*, and contains a triplet of eighth notes. The second staff contains a triplet of eighth notes and harmonic annotations *D V I* and *cis V I*. The music consists of a single melodic line.

4. Sarabande, (*Larghetto*).

*g I* *BII<sup>3</sup>*

Detailed description: This section contains one staff of musical notation for a Sarabande in G major, 3/4 time. It is marked *Larghetto* and *g*. The music consists of a single melodic line with harmonic annotations *g I* and *BII<sup>3</sup>*.

*F* V<sup>6</sup> *d* II V DI

*g* V I *F* V I *B* V *g* V

I D B

*D* I<sup>4</sup>

*H* *gis* V I

*F*'s V DV *GV*<sub>7</sub>

*D* II (Mittelstimme.)

*f* I *c* I<sup>4</sup>

*f* VII<sup>4</sup> V II<sup>6</sup><sub>5</sub> *b* VII

*es* VII<sup>6</sup> I<sup>6</sup> *Des*



# Anhang. (Musterbeispiele.)

## 1. Aufgabe 17, Nr. 14.

*Tempo di Menuetto.*

The first system of musical notation for 'Aufgabe 17, Nr. 14' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by an eighth note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. It begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The bass line starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The two staves are connected by a brace on the left.

The second system of musical notation for 'Aufgabe 17, Nr. 14' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody continues with a quarter note D5, followed by an eighth note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The lower staff is in bass clef with a 3/4 time signature. It begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The bass line continues with a quarter note D3, followed by a quarter note E3, a quarter note F#3, and a quarter note G3. The two staves are connected by a brace on the left.

## 2. Aufgabe 24, Nr. 2.

The first system of musical notation for 'Aufgabe 24, Nr. 2' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The lower staff is in bass clef with a 2/4 time signature. It begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The bass line starts with a quarter note G2, followed by a quarter note A2, a quarter note B2, and a quarter note C3. The two staves are connected by a brace on the left.

The second system of musical notation for 'Aufgabe 24, Nr. 2' consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 2/4 time signature. It begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody continues with a quarter note D5, followed by a quarter note E5, a quarter note F#5, and a quarter note G5. The lower staff is in bass clef with a 2/4 time signature. It begins with a bass clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The bass line continues with a quarter note D3, followed by a quarter note E3, a quarter note F#3, and a quarter note G3. The two staves are connected by a brace on the left.

3. Aufgabe 29, Nr. 7.

Musical score for Aufgabe 29, Nr. 7. The piece is in G major and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

Continuation of the musical score for Aufgabe 29, Nr. 7. The right hand continues the melodic line, and the left hand maintains the harmonic accompaniment. The piece concludes with a double bar line.

4. Aufgabe 29, Nr. 14.

Musical score for Aufgabe 29, Nr. 14. The piece is in D major and 3/8 time. The right hand has a more active melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand has a rhythmic accompaniment with eighth notes.

5. Aufgabe 34, Nr. 5.

Musical score for Aufgabe 34, Nr. 5. The piece is in F major and 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, and the left hand has a simple harmonic accompaniment with quarter notes.

6 a. Aufgabe 35, Nr. 1.

Musical score for Aufgabe 35, Nr. 1. The piece is in F major and common time (C). The right hand has a melodic line with quarter notes, and the left hand has a harmonic accompaniment with quarter notes. The piece concludes with a double bar line.

6 b. Dasselbe figuriert.

Musical score for exercise 6b, 'Dasselbe figuriert'. It consists of two staves in 2/4 time. The right hand features a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The left hand provides a harmonic accompaniment with chords and moving bass lines.

7. Aufgabe 38, Nr. 4.

Musical score for exercise 7, 'Aufgabe 38, Nr. 4'. It consists of two staves in 3/4 time with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The right hand has a melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand has a bass line with chords and a triplet of eighth notes.

Continuation of the musical score for exercise 7, 'Aufgabe 38, Nr. 4'. It consists of two staves in 3/4 time with a key signature of three sharps. The right hand continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand continues the bass line with chords and a triplet of eighth notes.

Continuation of the musical score for exercise 7, 'Aufgabe 38, Nr. 4'. It consists of two staves in 3/4 time with a key signature of three sharps. The right hand continues the melodic line with a triplet of eighth notes. The left hand continues the bass line with chords and a triplet of eighth notes.

8. Aufgabe 39, Nr. 8.

Musical score for exercise 8, 'Aufgabe 39, Nr. 8'. It consists of two staves in 3/4 time with a key signature of one sharp (F#). The right hand has a melodic line with eighth notes. The left hand has a bass line with chords and a long slur over several notes.

The first system of music consists of two staves. The treble staff begins with a G4 quarter note, followed by an A4 quarter note, a B4 quarter note, and a C5 quarter note. The bass staff begins with a G3 quarter note, followed by an F3 quarter note, an E3 quarter note, and a D3 quarter note. The key signature has one sharp (F#).

The second system continues the piece. The treble staff has a G4 quarter note, an A4 quarter note, a B4 quarter note, and a C5 quarter note. The bass staff has a G3 quarter note, an F3 quarter note, an E3 quarter note, and a D3 quarter note. The key signature has one sharp (F#).

The third system continues the piece. The treble staff has a G4 quarter note, an A4 quarter note, a B4 quarter note, and a C5 quarter note. The bass staff has a G3 quarter note, an F3 quarter note, an E3 quarter note, and a D3 quarter note. The key signature has one sharp (F#).

9. Aufgabe 40, Nr. 49.

The fourth system starts with a new key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a common time signature (C). The treble staff begins with a G4 quarter note, followed by an A4 quarter note, a B4 quarter note, and a C5 quarter note. The bass staff begins with a G3 quarter note, followed by an F3 quarter note, an E3 quarter note, and a D3 quarter note.

The fifth system continues the piece in the new key signature. The treble staff has a G4 quarter note, an A4 quarter note, a B4 quarter note, and a C5 quarter note. The bass staff has a G3 quarter note, an F3 quarter note, an E3 quarter note, and a D3 quarter note.



10. Aufgabe 42, Nr. 5.

11. Aufgabe 44, Nr. 7.

12a. Aufgabe 54, Nr. 25.

12b. Dasselbe figurirt.

First system of musical notation for exercise 12b. It consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The music features a melodic line in the treble with some slurs and a bass line with dotted rhythms.

Second system of musical notation for exercise 12b. It continues the grand staff from the first system, showing further development of the melodic and bass lines.

13. Aufgabe 57, Nr. 3.

*Andante.*

First system of musical notation for exercise 13. It is in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 2/4. The tempo is marked *Andante*. Dynamics include *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). There are triplet markings (3) over the treble staff.

Second system of musical notation for exercise 13. It continues the grand staff from the first system. The tempo is marked *sempre ritardando*. There are triplet markings (3) over the treble staff.

14. Aufgabe 57, Nr. 8.

*Allegro.*

Musical notation for exercise 14. It is in a grand staff with a treble clef and a bass clef. The key signature has three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is C (common time). The tempo is marked *Allegro*. The music features a rhythmic bass line and a treble line with some slurs.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, including a trill-like figure. The lower staff is in bass clef with the same key signature, providing harmonic support with chords and moving lines. Dynamic markings include *pp* (pianissimo) in the lower staff and *s* (sforzando) in the upper staff.

The second system continues the piece with two staves. The upper staff features a melodic line with a long slur over several notes, ending with a double bar line. The lower staff provides harmonic accompaniment. A dynamic marking of *p* (piano) is present in the upper staff.











Mus 316.30  
Aufgaben für den Unterricht in der  
Loeb Music Library BDA7067



3 2044 041 118 068

